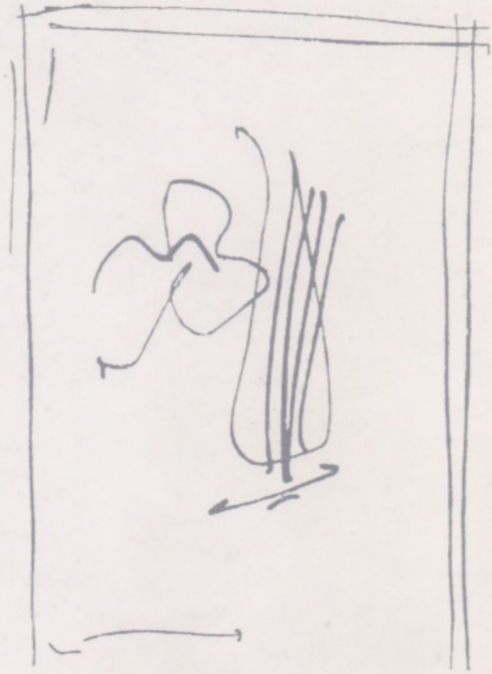
VASILE ILIUȚ

DE LA WAGNER





LA CONTEMPORANI

VOLUMUL II

CUPRINS

PREFAȚĂ

DE LA WAGNER LA CONTEMPORANI este genericul sub care urmărim evoluția procesului componistic mondial din ultimii o sută cinci-zeci de ani, unul din cele mai complexe fenomene din întreaga istorie a muzicii atât sub aspectul cantității și calității creațiilor, cât mai ales sub aspectul semantic și al gramaticilor compoziționale. Este o perioadă de mari efervescențe estetice și stilistice în care evenimentele artistice s-au succedat și s-au interferat cu repeziciune, într-o aglomerare și accelerare continuă pe măsură ce ne apropiem de contemporaneitatea zilelor noastre; o epocă în care creația muzicală surprinde prin tot mai accentuate tendințe de amplificare a procesului diversificărilor stilistice, al înoirilor, al depășirii obișnuitului și platitudinii în vederea asigurării progresului artei sunetelor.

Punctul de plecare l-am situat în plină epocă romantică, fiind marcat de așa-zisa ,,criză a simfonismului pur'' de la care Richard Wagner a pornit în elaborarea sistemului său filozofic privind ,,muzica viitorului'', exercitând o masivă influențare a gândirii componistice europene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în primul rând a celei germane și austriece, păstrătoare și continuatoare a tradițiilor clasico-romantice, prin unii reprezentanți ajungând până la mijlocul secolului nostru.

În paralel cu culminația clasico-romantică germană și austriacă de factură tonală prezentată în volumul întâi, dialectica interioară a dezvoltării, a evoluției, a progresului și a înoirilor accentuează în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, procesul diversificărilor stilistice și afirmă MODALISMUL, determinând un întreg complex de semnificații, de interpretări, de redimensionări și interferențe, conferind actului componistic noi sensuri, perspective și modernitate. Acum, nu numai creațiile compozitorilor din așa-zisele ,,școli naționale'' (un termen pe care, considerându-l învechit și depășit, l-am înlocuit cu cel de culturi muzicale naționale) evidențiază culoarea modală, ci, înaintea lor, cele ale unor muzicieni francezi compozitori interpreți, organiști de seamă care, încă înainte de războiul franco-prusac (1870–1871), conțin alcătuiri modale, aceste tendințe accentuându-se treptat, evoluând până la policromia relațiilor conferite de structurile muzicale folclorice.

Momentului reactualizării modalismului îi este consacrat acest volum (al doilea) în fruntea căruia am situat cultura muzicală națională franceză, toate celelalte, din aceeași perioadă (italiană, rusă, cehă, norvegiană, spaniolă), afirmându-se nu numai ca rezultat al condițiilor sociale și politice concrete și specifice fiecărei țări, ci și ca urmare a exemplului oferit

de francezi, a existenței personalităților reprezentative, influențele fiind absorbite atât din filonul clasico-romantic al muzicii germane și austriece, cât și din sugestia tono-modală franceză.

Prin prisma specificului și a particularităților naționale sunt privite și analizate și cele trei principale curente neromantice (impresionismul, verismul și expresionismul), cu întregul lor arsenal de mijloace de expresie caracteristice, apărute în momentul de răscruce de la cumpăna secolelor consemnate și confirmate ca tendințe direcții de avangardă, ca tendințe integratoare, deschizătoare de noi orizonturi muzicale contemporane.

Și tot prin prisma specificului și a particularităților naționale este analizat întregul fenomen al muzicii secolului XX în policromia-i stilistică, atât de dificil de cuprins și de ordonat într-un expozeu, lucrarea evidențiind ideea continuității constante a forțelor de creștere pe direcții stilistice diacronice și integratoare, semnalând însă apariția pe firele lor, de-a lungul deceniilor, a unor ,,noduli'' potențiali care, transformați în ,,focare iradiante'', au determinat culminații, unele de avangardă, altele avangardiste, unele cu caracter regional, altele cu caracter universal.

Toate aceste evenimente sunt cuprinse în volumul al treilea, structura în trei părți distincte prin unitatea stilistică și orientarea estetică : 1. Curente și tendințe neromantice la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX ; *2.* Culturi muzicale naționale omogene (de inspirație etnosonică) ; *3.* Culturi muzicale naționale eterogene.

Rod al unei îndelungate experiențe și activități didactice, lucrarea a fost redactată la solicitarea studenților și a foștilor studenți ai Conservatorului bucureștean — astăzi profesori de muzică în dorința de a oferi un util și necesar instrument de lucru nu numai pentru cei amintiți mai sus, ci și pentru alți iubitori de frumos muzical, dornici să-și făurească o cultură muzicală și muzicologică superioară.

VASILE ILIUȚ

5.XII.1994

„Arta este marea fugă în care diferitele popoare se alternează în cânt."

ROBERT SCHUMANN

PRELIMINARII

Deosebit de bogat în evenimente politice, sociale, ştiinţifice, filozofice, culturale şi artistice — hotărâtoare în evoluţia viitoare a naţiunilor europene — secolul al XIX-lea, virtual deschis noului, în a doua jumătate a sa accentuează procesul diversificării stilistice, readucând în prim planul creaţiei muzicale MODALISMUL, cu întregul său complex de funcţii, relaţii, semnificaţii şi particularităţi, generator al unui şir lung de confluenţe, prefaceri şi redimensionări în aria gândirii melodice, armonice, polifonice şi timbrale de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, conferind actului componistic noi dimensiuni, perspectivă şi modernitate.

Apariţia sa — alături de culminaţia romantică germană şi austriacă —, săvârşită prin eforturile muzicienilor de a continua marile tradiţii venite din secolele şi deceniile anterioare, dincolo de semnele tot mai evidente de oboseală şi criză generate de tot mai accentuata tendinţă de cromatizare armonică, de exacerbare şi hipertrofiere a arhitecturilor şi a mijloacelor de expresie, se înscrie ca un factor de progres necesar înnoirii conceptului componistic, restructurării şi regândirii gramaticilor compoziţionale, adaptabile specificului şi necesităţilor de ordin structural şi naţional.

Obsesiei tonale, devenită cvasi-generală încă din preclasicism, continuată în clasicism şi prelungită până în faza târzie a romantismului, i se opune acum noua gândire şi concepţie de creaţie bazată pe policromia relaţiilor modale, desprinse din fondul şi particularităţile muzicilor naţionale, din arta îndepărtată a muzicii polifonice vocale de structură modală medievală şi din cântul liturgic european generalizat. La aceasta a contribuit nu numai tendinţa permanentă, legică, de progres şi înnoire, ci şi succesul unor însemnate evenimente politice şi sociale. Din rândul lor, în primul rând se desprind revoluţiile din 1848—1849 ce au marcat adevărate erupţii în structura socială, cu un puternic ecou în conştiinţa naţiunilor care, în scopul afirmării fiinţei naţionale, apelează la acele elemente de forţă şi simbol ce ar putea contura şi reliefa specificitatea naţională, nota originală şi distinctă a individualităţii lor.

În muzică, tonul dat de Glinka, Chopin şi Liszt în prima jumătate a secolului este preluat de noi glasuri care se ridică şi se afirmă viguros şi autoritar, desprinzându-se din trunchiul comun al muzicii tonale europene, inaugurând astfel o nouă direcţie estetică : de valorificare a unui inestimabil tezaur de cultură etnosonică, de redimensionare a gândirii muzicale, de lărgire a perimetrului muzicii de la sfârşitul secolului al XIX-lea, cu proiecţie lungă în secolul al XX-lea, declanşând vibraţia amplă

și diversificarea continuă a tipologiilor compoziționale, unele perene, de o modernitate distinctă, cu particularități nuanțate, inconfundabile, altele banale și caduce, frizând desuetudinea.

Procesul de conștientizare a funcției și efectului produs de culoarea modală într-o expresie liberă ca formă și mijloace particulare de expresie, vis-à-vis de filonul clasico-romantic, determină profunde mutații structural compoziționale, determină declanșarea procesului de autonomizare stilistică și independentizarea culturilor muzicale naționale, conturându-se individualizat, oferind soluții și sugestii de un inedit seducător.

În acest amplu proces de redimensionare și de revigorare a muzicii, cultura muzicală franceză a jucat unul dintre cele mai importante roluri. Tonul particular, strălucirea și stilul galant imprimate încă din perioada barocă se mențin chiar și acum în plin secol al romantismului, Berlioz fiind o excepție ce vine să confirme regula.

Muzica franceză din această perioadă se menține, în continuare, în limitele stilului tradițional, cultivă sonoritățile transparente, paleta armonică fiind colorată, la început timid, apoi din ce în ce mai intens, cu elemente modale de nuanță medievală adaptate, desigur, structurilor, arhetipurilor muzicale moderne.

Gounod, Saint-Saëns, Franck, Fauré și alții, organiști renumiți în epocă, erau formați la seculara tradiție muzicală bisericească, păstrătoare a unor valoroase principii de creație și de organizare a materialului sonor pe verticala armonică și orizontala polifonică, ce se continuau acum (în secolul al XIX-lea) prin Școala Niedermeyer [1], ducând la realizarea unei muzici diferite de cea a germanilor, austriecilor și a altor națiuni cuprinse în filonul clasico-romantic european generalizat.

În lucrările lor apar tendințe sintetizatoare, substanța sonoră tonală primind progresiv infuzia modală, afirmându-se tot mai vizibil ca un principiu stilistic particular, original, posibil și necesar.

Nota de originalitate a fost stimulată în Franța și de dorința mereu crescândă de afirmare a specificului național, de individualizare și particularizare a modalităților de exprimare muzicală și artistică. Tendințelor antiacademice și nonconformiste, determinate de rigiditatea canoanelor, li se adaugă acum atitudinea patriotismului naționalist, declanșată de evenimentele politice și sociale ale anilor 1848–1849, 1860, 1870 și 1871 ce au culminat cu Comuna din Paris, urmată de sângerosul masacru comis de armatele lui Thiers [2], sprijinite de trupele prusace chemate în ajutor.

Lovitura acestei înfrângeri a fost extrem de dură, zguduind conștiințele multor intelectuali și artiști, declanșând o puternică reacție antiprusacă și o luptă aprigă împotriva a tot ceea ce venea de dincolo de Rin.

Ideile și reformele formulate de comunarzi încep, în mare parte, să se materializeze. Artele în special se reorganizează în spiritul idealului formulat de Courbet [3].

---

[1] Școala Niedermeyer de muzică religioasă și clasică a fost înființată de Louis Niedermeyer (1802–1861), compozitor francez. Printre cei ce s-au format la această școală se numără: G. Fauré, E. Gigout, A. Messager, A. Perilhou, E. Audrian ș.a.

[2] Peste treizeci de mii de parizieni și-au găsit moartea prin împușcare.

[3] „Oamenii de artă trebuie să contribuie cu toate puterile lor la reconstruirea stării morale a Parisului și la restabilirea artelor care constituie bogăția sa". În: *Comuna din 1871*, Edit. politică, București, 1962, pag. 191.

Pe plan muzical, rezultatele sunt spectaculoase. Apar noi societăți muzicale și de concerte menite să promoveze arta națională. Se caută consecvent procedee noi originale, modalități proprii de structurare și organizare a gramaticilor muzicale. Totul se vrea a fi național „francez", chiar și în genurile mai puțin tradiționale pentru Franța ca, de pildă cel simfonic pur sau programatic și cel al muzicii de cameră. Pornind de la grefarea pe trunchiul muzicii tonale a unor elemente de modalism medieval european generalizat, muzica franceză evoluează continuu ajungând la folclorul național. Și dacă începuturile au fost timide, treptat se găsesc soluții, procedee și modalități, muzica franceză din această perioadă impunându-se prin ineditul sonorităților, arhitecturilor și al modalităților de abordare a limbajului armonic, procedând la sinteza tonal-modală, deschizând și pregătind astfel apariția fericită a lui Claude Achille Debussy. Coordonatele social-politice, spiritul unitar al muzicii franceze din această perioadă întrunește și îmbracă toate trăsăturile unei culturi muzicale naționale.

Evenimente similare au avut loc și în Italia, unde evoluția muzicii a fost strâns legată de luptele de eliberare națională de sub ocupația austriacă și de creare a statului unitar, desăvârșite în aceeași perioadă a anilor 1870—1871. Sub influența ideilor Risorgimento-ului, opera italiană — reprezentată de Giuseppe Verdi — se constituie ca o tribună de idei, devine un manifest național, o chemare directă adresată italienilor, pentru trezirea lor la lupta de eliberare și unitate națională.

Toate acestea au avut un puternic ecou în conștiința întregii lumi europene. Numeroși patrioți exilați sau emigranți politici, poeți, pictori și muzicieni de pretutindeni au simpatizat cu Italia, iar unii dintre ei au asistat la evenimentele Comunei aflându-se la Paris, marea metropolă a ideilor social-politice și a culturii. De aici și de aiurea, militau constant pentru afirmarea națiunilor lor în lupta pentru eliberarea din fruntariile imperiilor asupritoare. Conștiința strânsei relații dintre artă și popor, dintre artă și societate ca mijloc puternic de influențare și de modelare a spiritului uman, se manifestă tot mai pregnant și în funcție de condițiile specifice, va declanșa stimuli asemănători și forme specifice de manifestare.

În aceste condiții, din nordul și estul Europei se ridică noi voci în concertul general european, fiecare aducându-și tonul și culoarea națională caracteristică, constituită de-a lungul secolelor în funcție de tradiții, determinare geografică și climaterică, structură fizică și psihică.

Mai ales pe parcursul ultimului sfert al secolului trecut, unitatea clasico-romantică este din ce în ce mai puternic zdruncinată prin afirmarea viguroasă a noilor culturi muzicale de esență națională, purtătoare a unor particularități unice atât în substanța melodică, pură și nealterată de-a lungul secolelor cât și în sfera armoniei modale și a organizării metroritmice.

Prospețimea intonațiilor, ineditul sonorităților, marea varietate a posibilităților combinatorii oferite de structurile melodice modale, metroritmice, armonice și timbrale — alături de complexitatea noului tematism dedus din istoria, natura și viața populară, prezentate diferențiat de la o țară la alta, în funcție de tradițiile culturale și obiceiurile folclorice specifice fiecărui popor — conferă actului componistic noi dimensiuni, pers-

2—c. 338

pectivă și modernitate, indicând noi sensuri de continuitate și declanșând „marea fugă în care diferitele popoare se alternează în cânt'', despre care vorbea Schumann.[4]

Un sens al continuităţii proiectează muzica romantică pe noi trasee și coordonate estetice, înscrise în atotcuprinzătoarea dialectică a dezvoltării, un sens ce s-a impus dovedindu-și modernitatea și viabilitatea, prelungindu-se până în contemporaneitatea noastră cu largi deschideri spre viitor. Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov și Ceaikovski, Smetana și Dvořák, Gade și Grieg, Albeniz și Granados : iată marii corifei ai muzicii acestei perioade, care, alături de francezi și italieni, accentuează marea diversitate stilistică a muzicii romantice, ce ajunge la o complexitate excepţională, marcând începuturile unei noi ere de profunde și spectaculare prefaceri și semnificaţii, o epocă ce se învederează ca un proces amplu și deschis în aspiraţia spre autenticitate, inedit și originalitate ; o epocă în care creaţiei muzicale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea i se asigură într-o continuitate integratoare tinereţea, vigoarea și prospeţimea. Prin ei naţiunile lor își fac auzite glasurile și pătrund adânc în conștiinţa europeană, accentuând începuturile unor încurajatoare deveniri. Acestor începuturi — pilduitoare de altfel — le-au urmat amplele dezvoltări variaţionale, în mai multe cicluri policrome de culturi muzicale și individualităţi componistice, afirmate în prima jumătate a secolului al XX-lea, determinând noi și profunde prefaceri în structura intimă a compoziţiei muzicale pe calea continuei diversificări a tipologiilor stilistice și estetice, a limbajelor și gramaticilor compoziţionale.

În acest cadru dar în condiţii istorice și sociale diferite, în această perioadă alături de cultura muzicală naţională franceză și cultura muzicală naţională italiană, se afirmă cultura muzicală naţională rusă — continuând drumul deschis de Glinka și Dargomîjski —, cultura muzicală naţională cehă, cultura muzicală naţională daneză, cultura muzicală naţională norvegiană, cultura muzicală naţională spaniolă și altele, ale căror particularităţi și contribuţii ne propunem a le urmări în cele ce urmează.

---

[4] Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Herausgegeben von Dr. Heinrich Simon, Leipzig Philipp Reclam, vol. I, pag. 34.

I

CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ FRANCEZĂ

„ARS GALLICA"

„. . . îmi făurisem despre Paris o idee minunată. Pe atunci Franța muzicală trecea printr-o epocă strălucitoare, o epocă căreia i se dăduse un nume frumos: a doua Renaștere".

GEORGE ENESCU

Prin Hector Berlioz, Franța continua și în secolul al XIX-lea să rămână în rândul țărilor care dețineau supremația în planul artei muzicale, oferind contemporanilor săi una dintre cele mai tulburătoare contribuții la progresul general al gândirii muzicale.

Creația sa în domeniul operei, prin monumentalism, anvergură și unele procedee compoziționale, anticipa drama wagneriană, iar simfonismul său — inconfundabil în epocă, de o modernitate incontestabilă — oferea o soluție proprie, franceză, de rezolvare a contradicțiilor artistice romantice (înaintea ideii poetico-muzicale formulată de Liszt și Schumann), o viziune programatică originală. [5]

Adevărat fenomen în muzica secolului, cu o intuiție surprinzătoare în alegerea timbrurilor instrumentale și o cunoaștere desăvârșită a artei orchestrației, atrăgând atenția marilor spirite ale muzicii vremii [6], Hector Berlioz a rămas însă, practic, fără priză la public și fără urmași muzicali francezi, disproporția dintre monumentalitatea muzicii sale și gustul rafinat al francezilor, alături de marea tradiție a „grand-operei" fiind cauza principală a neînțelegerii și necunoașterii operei sale.

Venită intempestiv, muzica lui Berlioz avea să șocheze publicul fardat și obișnuit să frecventeze doar cele două teatre imperiale: Opera și Opera comică, prima dominată de Meyerbeer și Rossini, cea de a doua fiind „alimentată" de Auber, Adolphe Adam, Boieldieu și alții [7], în timp ce muzica simfonică, concertantă și de cameră era destul de timid și palid reprezentată și prea puțin gustată de parizieni, iar Societatea de concerte

---

[5] Mai ales prin *Simfonia fantastică* (1830).

[6] Wagner, Liszt, Schumann, Chopin, Paganini ș.a.

[7] Acestora li se adăugau lucrările compozitorilor străini, în mod preferențial cei italieni. În 1861, din ordinul lui Napoleon al III-lea, R. Wagner reprezintă la Paris opera *Tannhäuser*.

a Conservatorului [8] — singura de acest fel în Paris — nu avea o orientare națională. O ușoară ameliorare se produce abia după anul 1860 când se înființează „Concertele populare" [9] care, cu toate că programau în repertoriu de preferință maeștri germani, au contribuit la educarea publicului, determinând o sensibilă deplasare a gustului muzical francez spre muzica simfonică.

Totodată (cu toate că la intervale foarte mari), în programe apar înscrise și nume de compozitori francezi ca Bizet, Saint-Saëns, Massenet și alții, a căror formație muzicală determina crearea unor lucrări simfonice. La fel au procedat și Edouard Lalo — violonist, membru al unei formații camerale — și César Franck, care au creat sonate, triouri, cvintete, pagini muzicale de certă valoare, înscrise la loc de frunte în catalogul creației lor și al muzicii franceze.

Începutul profundelor prefaceri în favoarea restaurării muzicii instrumentale franceze de factură națională îl înscrie însă anul 1871, anul încheierii Războiului franco-prusac, anul Comunei din Paris cu întregul șir de consecințe și reforme de ordin social, politic și cultural [10] care a urmat.

Pacea umilitoare încheiată cu Prusia în urma Războiului din 1870—1871 [11], înfrângerea Comunei și apoi sângerosul masacru ordonat de Thiers [12] au determinat schimbări profunde în structura societății franceze, în psihologia și mentalitatea oamenilor.

După episodul Comunei, mai ales, s-a putut observa cum numeroși gânditori, literați, pictori și muzicieni au abordat în creațiile lor problemele vieții franceze, dându-i tot mai mult și mai vizibil o tentă și încărcătură națională. Acum mai mult ca oricând, totul se vrea a fi francez și reacția anti-prusacă determină o luptă aprigă împotriva influențelor străine.

În acest cadru se circumscrie și evoluția muzicii franceze din perioada următoare anului 1870. Astfel, ca reflex al creșterii sentimentului patriotic și mândriei naționale, la Paris, la nici o lună de la încheierea păcii cu Prusia, la 25 februarie 1871, se decide înființarea Societății Naționale de Muzică, eveniment de importanță capitală pentru muzica franceză în perioada imediat următoare. Prin inițiatorii săi, Marie-Alexis de Cas-

---

[8] Societatea de concerte a Conservatorului a fost reorganizată în anul 1828 de către François-Antoin Habeneck — primul ei dirijor ce a făcut cunoscute la Paris Simfoniile lui Beethoven.

[9] „Concertele populare" înființate în 1860 de Jules Etienne Pasdeloup au debutat în 1861, rămânând celebre până în zilele noastre prin activitatea lor constantă.

[10] Deși a durat doar 72 zile (de la 18 martie la 28 mai 1871), cu toate că a fost în permanentă luptă cu adversarii, Comuna a înfăptuit o serie de reforme democratice (în folosul muncitorilor), cu caracter social, economic și cultural. Comisiile constituite în cadrul Comunei au desfășurat o activitate impresionantă. Astfel, comisia muncii a decretat înregistrarea atelierelor, a fabricilor, uzinelor, a înființat un birou pentru plasarea șomerilor, a pus problema zilei de lucru de 8 ore. Comisia pentru învățămînt a introdus învățământul elementar laic, obligatoriu și gratuit, a creat „Federația artiștilor" în fruntea căreia se afla pictorul Courbet, s-au luat măsuri de democratizare a vieții muzicale, de reorganizare a întregii vieți spirituale a Parisului. Vezi, *Comuna din 1871*, Editura Politică, București, 1962.

[11] La 28 ianuarie 1871, Franța ceda Prusiei Alsacia și Lorena, se obliga să plătească uriașa sumă de 5 miliarde franci în aur și accepta ocupația prusacă.

[12] „Săptămâna sângeroasă" (22—28 mai 1871) a fost un masacru atroce. Pentru apărarea Comunei au murit 30.000 de oameni, mulți alții fiind arestați și deportați.

tillon, Camille Saint-Saëns şi Romain Bussin împreună cu ceilalţi membri fondatori, printre care se aflau: Georges Bizet, César Franck, Ernest Guiraud, Jules Massenet, Theodore Dubois, Edouard Lalo, Burgault-Ducoudray, Charles-Marie Widor, A. Duvernoy şi alţii [13], societatea a jucat un rol hotărâtor în direcţionarea şi dezvoltarea muzicii franceze moderne. Reunind cele mai viguroase forţe componistice ale muzicii franceze, Societatea Naţională de Muzică urmărea un dublu scop: 1) încurajarea creaţiei muzicale naţionale şi promovarea acesteia în viaţa de concert; 2) formarea unui public nou, avizat, capabil să înţeleagă eforturile membrilor societăţii. Având deviza „Ars Gallica", afişată pretutindeni, cu semnificaţia unui simbol, Societatea Naţională de Muzică de la început „a fost un laborator în care tineretul francez modela marea operă" [14], ... „încurajându-se toate tentativele muzicale, cu condiţia ca ele să evidenţieze la autorii lor aspiraţii artistice elevate şi veritabile" [15].

Reuniunea inaugurală a societăţii, care a avut loc la 25 noiembrie 1871, a marcat începutul unei activităţi deosebit de intense, desfăşurate de muzicienii francezi pe drumul creării unei muzici autentice franceze, de un inedit surprinzător, prin forma, structura armonică şi melodica particulară, specifice caracterului naţional francez.

Treptat, orchestrele şi ansamblurile instrumentale existente îşi deschid porţile şi îşi pun bunele auspicii la dispoziţia tinerilor compozitori. Spiritul de emulaţie, producţia muzicală bogată şi de calitate superioară determină schimbări şi în alcătuirea programelor de concerte ale formaţiilor existente, şi necesitatea înfiinţării de noi ansambluri instrumentale şi orchestrale. Astfel, în 1873, ia fiinţă, din iniţiativa Societăţii Naţionale de Muzică, orchestra simfonică „Concertele Naţionale", dirijată de Edouard Colonne, care o permanentizează, iar aceasta devine celebră prin bogata activitate desfăşurată de-a lungul deceniilor, până în zilele noastre, făcând cunoscute publicului numeroase capodopere ale muzicii simfonice [16].

Apoi, în 1882, din iniţiativa dirijorului Charles Lamoureaux, ia fiinţă societatea „Nouveaux concerts" (Noile concerte), cu o pronunţată tendinţă de promovare şi de popularizare a noii muzici franceze.

Schimbări esenţiale se produc şi în mentalitatea teatrelor muzicale. Opéra-Comique, mai receptivă la nou, după 1872 înscrie în repertoriul său lucrări aparţinând unor membri ai Societăţii Naţionale de Muzică (*Djamileh* de G. Bizet şi *Princesse jaune* de Camille Saint-Saëns). Singură Opera rămânea consecvent tradiţionalistă, declarând că nu este un teatru al încercărilor, ci „Muzeul muzicii" [17], prezentând în continuare acelaşi repertoriu prăfuit de trecerea anilor, învechit din punct de vedere al concepţiei de realizare şi de abordare muzicală a subiectelor.

---

[13] Încă de la primele întruniri, Societatea Naţională cuprindea în jur de 150 de membri.

[14] Tiersot Julien, *Un demi-siècle de Musique Française* (1870—1919). Paris, Librairie Felix Alcan, 1924, pag. 15.

[15] Din statutul Societăţii Naţionale de Muzică. Vezi Tiersot Julien, op. cit., pag. 15.

[16] În 1897, Concertele Naţionale, devenite Colonne, după numele dirijorului, au prezentat în primă audiţie mondială *Poema Română* de George Enescu, pe atunci în vârstă de 16 ani.

[17] Tiersot, Julien, op. cit., pag. 19.

Spre deosebire de perioada anterioară, când muzica franceză trăia doar prin opere, Hector Berlioz fiind un caz cu totul particular, după 1871 asistăm la o adevărată înflorire armonioasă a tuturor genurilor muzicale într-o mare varietate și diversitate de forme și modalități specifice de abordare și realizare.

Pornind de la Berlioz, a cărui creație cunoaște în această perioadă adevărata sa popularitate, relevându-i-se valoarea, apartenența și specificitatea națională, muzicienii francezi sondează cu curaj, evidențiind noi posibilități de afirmare a muzicii franceze.

Și iată că tocmai într-o perioadă de vârf a dezvoltării muzicii romantice, în această stufoasă confluență de circumstanțe, când se părea că toate soluțiile de înnoire și progres ale limbajului muzical au fost epuizate, când spiritul wagnerian se întindea în muzică în întreaga Europă asemenea unui ,,flagel'', Franța, prin ,,mănunchiul puternic'' al muzicienilor constituiți în Societatea Națională de Muzică, afirma o nouă direcție, creând o muzică eliberată de rigoare si canoane, o muzică în care expresia este mult mai net clarificată și mai apropiată de sensibilitatea și spiritualitatea franceză. Înlănțuirilor armonice intens cromatizate, sonorităților orchestrale supradimensionate și montărilor fastuoase specifice direcției romantice germane și austriece, francezii le opuneau o muzică transparentă de factură neoclasică, marcată de spiritul lui Rameau și Couperin. Limbajul armonic se constituie și el ca un mijloc original de expresie, dând prioritate înlănțuirilor și combinațiilor cvasi-modale, la început prin elemente de simbol și aluzie, impuse de predilecția pentru treptele secundare și de atracția din ce în ce mai accentuată spre modurile muzicii bisericești de tip medieval, ajungând apoi la investigarea folclorului muzical francez, pe care îl valorifică în creații de o originalitate incontestabilă.

În acest ,,demi-siècle'', muzica franceză acumulează noi mijloace de expresie, o bogată experiență de creație, inovează cu curaj în planurile arhitecturilor muzicale și pune bazele unor noi concepte armonice și timbrale. Culminația este apariția lui Claude Debussy — al cărui rafinament, măiestrie artistică și expresie muzicală se impun ca deosebit de originale, sensibil și fin nuanțate de particularitățile muzicii franceze. Claude Debussy încheie, astfel, o epocă muzicală de specificitate franceză, deschizând alta nouă, de avânt și zbor, de ,,diseminare'' în Europa și în lume a procedeelor sale melodice, armonice și timbrale. Claude Debussy, cel care până în ultimul an al vieții sale afișa cu mîndrie sorgintea sa franceză, iscălind ultimul opus ,,Claude Debussy — compozitor francez''. Nu este aceasta o probă, poate cea mai elocventă, că muzica franceză din această perioadă s-a dezvoltat pe coordonatele specificității naționale, desprinzându-se în mod voit de arborele stilului muzical european generalizat, afirmându-se ca o cultură muzicală națională omogenă, cu particularități distincte inconfundabile?

1. OPERA, OPERETA ȘI BALETUL

a) Opera

La mijlocul secolului trecut, într-un moment de culminație romantică — atunci când în muzica europeană se pregătea nașterea unei noi ere —, teatrul liric francez se afla în derută și declin, oscilând între clasic și romantic, cele cinci instituții principale de reprezentanții muzicale *(Opéra, Opéra Comique, Le Théâtre Lirique, Le Théâtre Italien* și *Le Théâtre d'Operette „Bouffes-Parisiennes")*, perpetuând în repertoriile lor lucrări convenționale aparținând în mare parte trecutului, opere a căror structură, conținut și funcționalitate asigurau montări convergând spre spectaculozitate și virtuozitate vocală, în scopul obținerii succesului cotidian.

Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Auber, Boieldieu și alții asigurau de mai mulți ani baza repertoriului, a tipului de spectacol cântat, devenit la modă și încetățenit sub denumirea de „grand-opéra". Un spectacol șablon, în care se urmărea prezentarea unor acțiuni dramatice însoțite de muzică, cu subiecte luate din mitologie, din istoria legendară și din viața ireală, un spectacol încărcat de fast și spectaculos, cu vizibila preocupare de realizare a unor montări monumentale, fără intenția de găsire a unor forme și modalități optimale în care expresia muzicală să fie preponderentă, îndepărtându-se tot mai mult de rosturile și de idealurile înalte ale dramei muzicale. Mai mult, creațiile autentice de profunde semnificații aparținând compozitorilor francezi erau ocolite și refuzate, fiind acceptate și promovate cele ale unor compozitori străini — de preferință italieni — care, prin numele lor, prin subiectele operelor lor și prin faima unor soliști virtuozi atrăgeau un public numeros, teatrele respective având-și astfel asigurate veniturile scontate.

Mai ales *l'Opéra* devenise un veritabil debușeu al compozitorilor italieni preferați celor autohtoni [18], inovațiile, abaterile de la „șablon" fiind respinse brutal [19], unele „concesii" fiind acceptate doar de *Le Théâtre Lyrique* care, recunoscând valoarea incontestabilă a lucrărilor lui Gounod și Berlioz, a acceptat montarea unor opere ale acestora ca: *Faust* (1859), *Philémon et Baucis* (1860), *Mireille* (1864), *Roméo et Juliette* (1867), *Les Troyens à Carthage* (1863), deschizându-și porțile și unor tineri compozitori de certă valoare ca Ernest Reyer și Georges Bizet, ale căror creații (*Les pêcheurs de perles*–1863–și *La jolie fille de Perth*–1867–ș.a.), realizate sub impulsul unor idei hotărât înnoitoare, ofereau premizele și garanția succesului.

În felul acesta, opera franceză perpetua de mai multă vreme un tip de spectacol manierist, la modă, devenit însă anacronic și caduc, impunând cu necesitate străfulgerări și explozii care să determine profunde

---

[18] Între 1852 și 1870 au fost prezentate doar două opere franceze: *Herculanum* de F. David și *Hamlet* de Ambroise Thomas, în timp ce *Faust* de Gounod nu a fost admisă decât după zece ani de succes pe alte scene, iar *Troienii la Cartagina* de Berlioz a fost refuzată constant, fiind prezentată la Théâtre Lyrique abia în 1863. Vezi și Tiersot J., op. cit., pag. 6.

[19] Să ne reamintim de eșescul și scandalul din 1861 prilejuite de reprezentarea la Paris a operei *Tannhäuser* de R. Wagner.

şi structurale prefaceri în planurile concepţiei, ale mijloacelor de realizare şi ordonare a spectacolului liric, spre edificarea unei opere de factură naţională franceză.

Spre acest nou tip de spectacol va evolua muzica de operă franceză din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi numeroase forţe componistice vor contribui, în cadrul preocupărilor generale de progres, la emanciparea teatrului muzical în concordanţă cu obiectivele formulate de Societatea Naţională de Muzică, sufletul acestei „Musica Nova" franceză.

O adevărată pleiadă de compozitori, membri ai Societăţii Naţionale de Muzică, îşi va înscrie numele în cartea de aur a muzicii franceze din această perioadă prin creaţii care, datorită realizării lor artistice şi semnificaţiilor lor, au devenit bunuri culturale naţionale şi ale întregii lumi. După un secol de la apariţia lor, acestea continuă să cucerească şi astăzi noi şi noi generaţii de iubitori ai genului, dovada sigură a valorii artistice şi a perenităţii.

Faust de Gounod, *Mignon* de Thomas, *Manon* de Massenet, *Samson şi Dalila* de Saint-Saëns, *Lakmé* de Delibes, *Carmen* de Bizet sunt doar câteva repere valorice şi stilistice, câteva capodopere ale genului, din care transpare cu o deosebită forţă subtila expresie de specificitate naţională franceză.

★

În acest amplu proces de profunde prefaceri, de restructurare, de redimensionare şi revitalizare a teatrului liric francez, un rol important l-a avut Charles GOUNOD (1818–1893) [20], compozitorul care de la începutul carierei sale, printr-o intuiţie subtilă, a păşit prudent în teatrul muzical, încadrându-se în stilul tradiţional de „grand-opéra", conferind însă formule şi forme noi de înţelegere şi realizare a spectacolului muzical, accentuând expresivitatea şi accesibilitatea muzicii sale. În felul acesta, Gounod inaugurează un nou tip de operă, *opera lirică*, în care accentul cade pe zugrăvirea nuanţată, fină, a unor sentimente intime şi duioase dar triste, reuşind astfel să devină unul dintre cei mai populari creatori de operă şi un demn reprezentant al muzicii franceze din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Prima sa operă, *Sapho* (1851), îl situează pe Gounod la antipodul emfazei lui Meyerbeer. Simplitatea grandioasă a melodiilor, nuanţele şi accentele melodramatice (reţinute însă), alături de o dramaturgie firavă au făcut ca opera să nu se integreze în stil, fiind primită cu multă răceală şi dezinteres de către publicul *Operei* mari din Paris. Aceeaşi soartă au avut-o şi operele următoare *Ulysse* (1851) şi *La nonne sanglante* (Călugăriţa însîngerată, 1854), bogate în melodii de mare expresivitate şi lirism,

---

[20] S-a născut la Paris, la 17 iunie 1818, fiu al unor artişti (tatăl pictor şi gravor, mama pianistă). La Conservator este elevul lui Halévy şi Lesueur. Premiul Romei obţinut în 1839 îl consacră în lumea muzicală. La Roma este absorbit de creaţia lui Palestrina. Reîntors la Paris aprofundează creaţia clasică şi romantică. Organist renumit, la Catedrala Mission se consacră muzicii religioase. Atras de operă, se afirmă ca un mare melodist, cunoscător al vocilor şi al timbrurilor instrumentale. Membru fondator al Societăţii Naţionale de Muzică, a constribuit la renovarea muzicii franceze, fiind creatorul operei lirice. Stilul său i-a influenţat pe Bizet, Massenet şi Fauré. A îmbogăţit repertoriul operei franceze, capodoperele sale fiind *Faust*, *Mireille* şi *Romeo şi Julieta*, cărora li se alătură o bogată creaţie de melodii, lucrări religioase şi simfonice. A murit la Paris, la 18 octombrie 1893.

încadrate în forme și tipare tradiționale, lucrări marcate de puternica personalitate a compozitorului.

Nici opera *Le médecin malgré lui* (Medic fără voie, 1858) care, deși se dorea a fi o operă comică de o valoare superioară, unde muzica să fie demnă de textul lui Molière, nu s-a impus în repertoriul teatrelor de operă, ca și operele anterioare cu toate că multe pagini evidențiază capacitatea compozitorului de a zugrăvi muzical sentimente puternice de mare varietate și expresie.

Iată însă că *Faust* (1859), operă în 5 acte (7 tablouri), pe un libret de J. Barbier și M. Carré, după partea I a dramei *Faust* de Goethe, la fel ca oricare dintre marile și autenticele capodopere, reușește treptat să se impună în viața muzicală și în conștiința publicului din întreaga lume, dând, de fiecare dată când este reprezentată, viață și sensuri noi figurii legendare a doctorului Faust — întruchipare goetheană a permanenței scrutătoare a spiritului uman în aspirațiile sale spre adevăr și cunoaștere.

Mai mult decât în operele create anterior, în *Faust*, Gounod reușește să surprindă și să redea cu finețe, veridicitate și sensibilitate romantică varietatea caleidoscopică a sentimentelor și trăirilor personajelor principale. Remarcabilă realizare muzicală, opera *Faust* [21] se distinge prin bogăția melodică de mare varietate și lirism, calchiată pe fondul general al tipologiei melodice franceze tradiționale, inovațiile fiind doar „de domeniul modului de succesiune, de cel al intuirii unui anume fel de situație scenică, propriu atmosferei de epocă în domeniul stilului contemporan" [22].

Fără a pune accentul pe profunzimea și semnificația filozofică a operei literare inspiratoare, libretiștii au extras numai momentul dramatic al dragostei dintre Faust și Margareta, cu întreaga suită de elemente și întâmplări necesare conturării unei acțiuni scenice, încadrabilă în stilul „grand" [23]. Astfel, păstrând tiparele tradiționale, compozitorul își construiește opera cu un deosebit simț al proporțiilor, iar în centru plasează acțiunea personajelor principale Faust și Margareta, conturate distinct, prin trăsături proprii ; urmărește redarea veridică a trăirilor lor, excelând prin forța expresivă a muzicii, asigurând astfel mascarea unor anumite

---

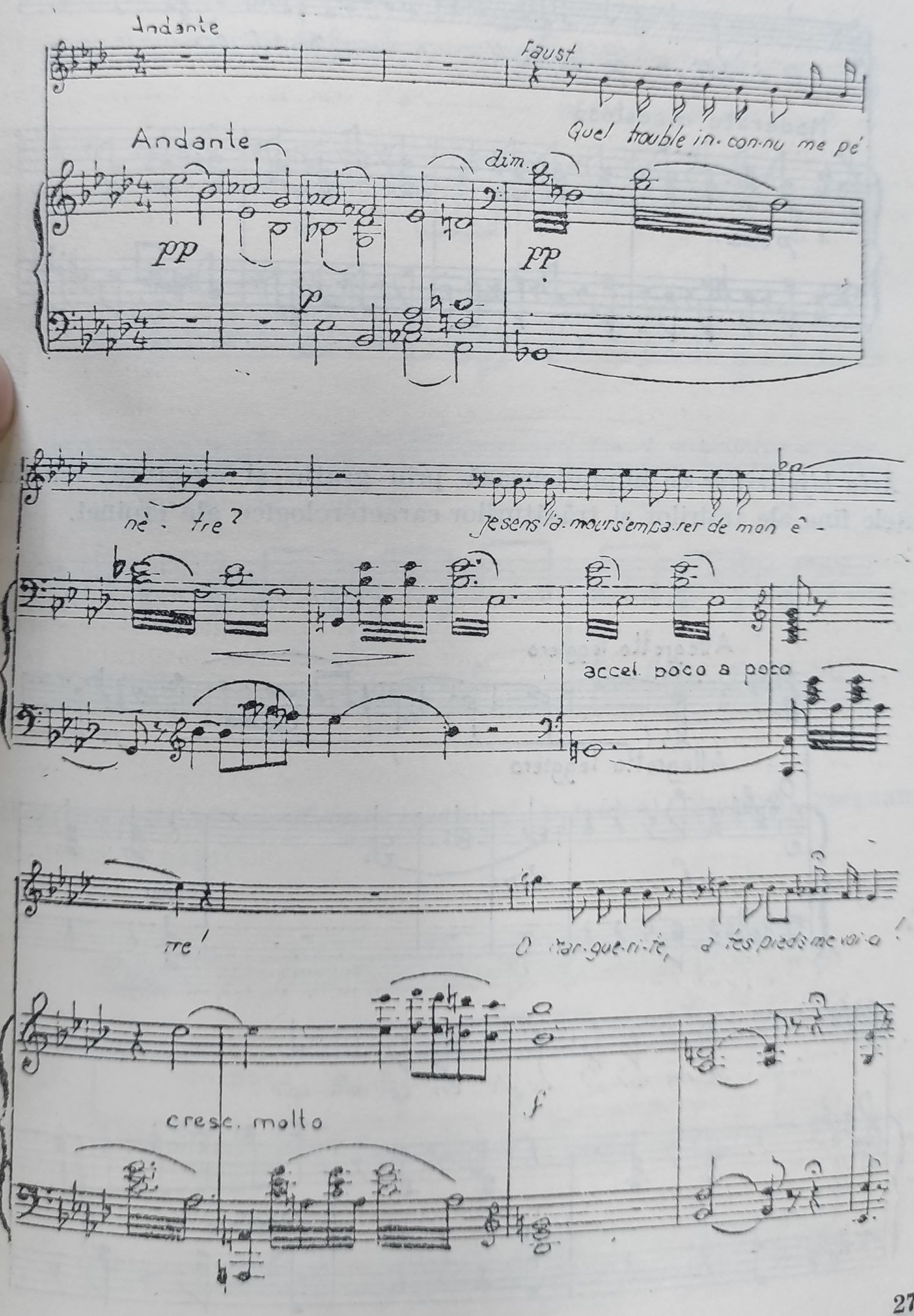
[21] Eduard Caudella nutrea pentru *Faust* de Gounod, alături de *Tannhäuser* de Wagner, *Un ballo in maschera* și *Aida* de Verdi, o deosebită dragoste. „Aceste opere — spunea el — mi-au servit ca model prețios pentru opera mea *Petru Rareș*". Vezi: Oct. L. Cosma, *Hronicul muzicii românești* (1898—1920), Editura Muzicală, București, 1984, vol. VI, pag. 97.

[22] Constantinescu Grigore, *Cântecul lui Orfeu*, Editura Eminescu, București, 1979, pag. 234.

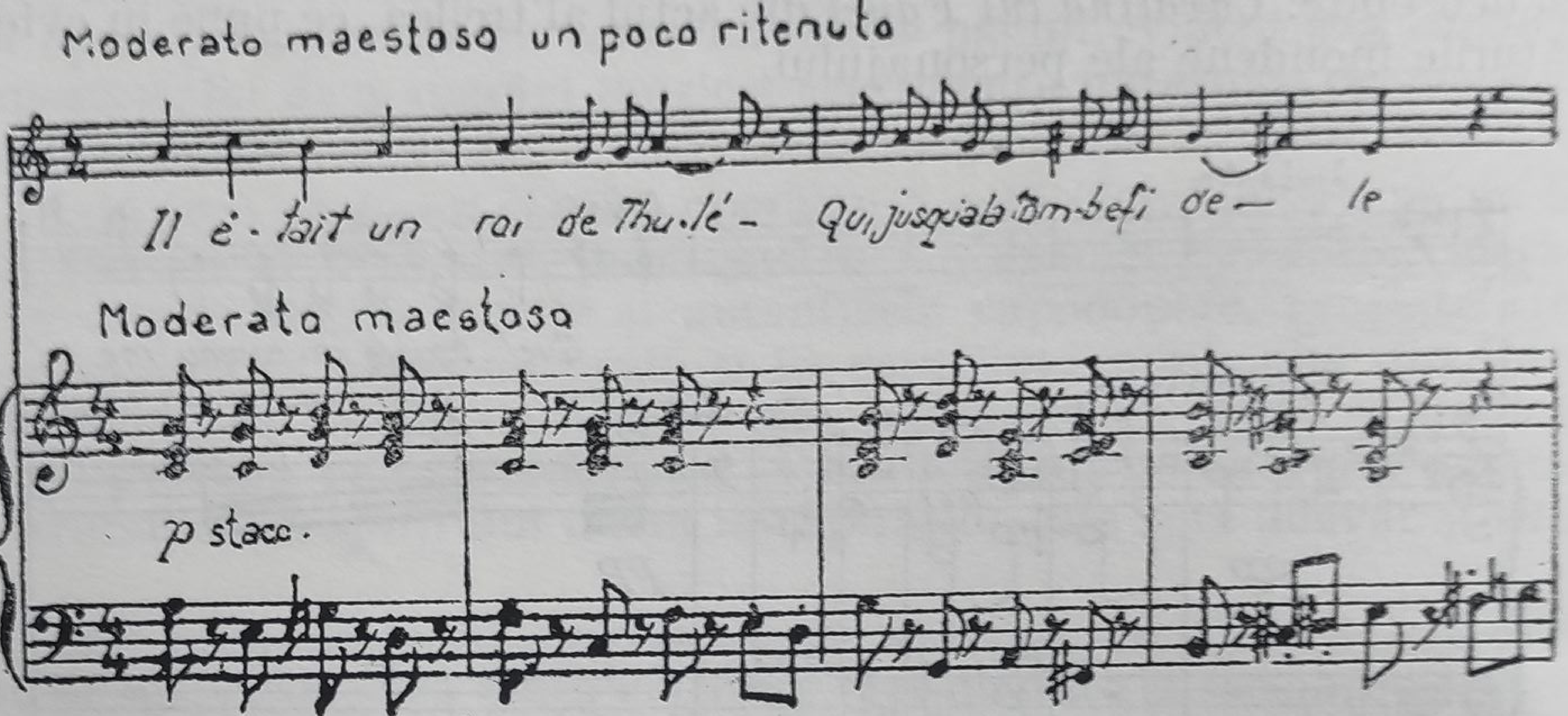
[23] Doctorul Faust, după o lungă viață de căutări inutile care i-au irosit viața și tinerețea, hotărăște să se sinucidă, dar o mână nevăzută îi oprește cupa cu otravă înainte de a fi golită. Invocându-l pe Satan, acesta i se înfățișează gata să-i îndeplinească dorințele. Astfel că îi va oferi tinerețea și dragostea în schimbul stăpânirii sufletului în împărăția lumii sale. Transformat într-un tânăr cavaler, Faust, condus de Mefisto, se îndrăgostește de Margareta care, la rândul ei, îl iubește pe nobilul cavaler, dragostea lor împlinindu-se — spre marea satisfacție a lui Satan. În zadar Valentin, fratele Margaretei, caută să răzbune onoarea sorei sale, pentru că în duelul cu Faust, Mefisto îl rănește mortal, ducându-l pe Faust în Infern unde îi prezintă „lumea fantastică a plăcerilor". Reîntors, Faust caută să-și salveze iubita, întemnițată pentru uciderea copilului. Fără succes, pentru că Mefisto intervine zădărnicind totul. Margareta se prăbușește moartă, eliberată de chinurile sufletești.

tendințe spre spectaculozitate — alături de o anumită superficialitate dramaturgică.

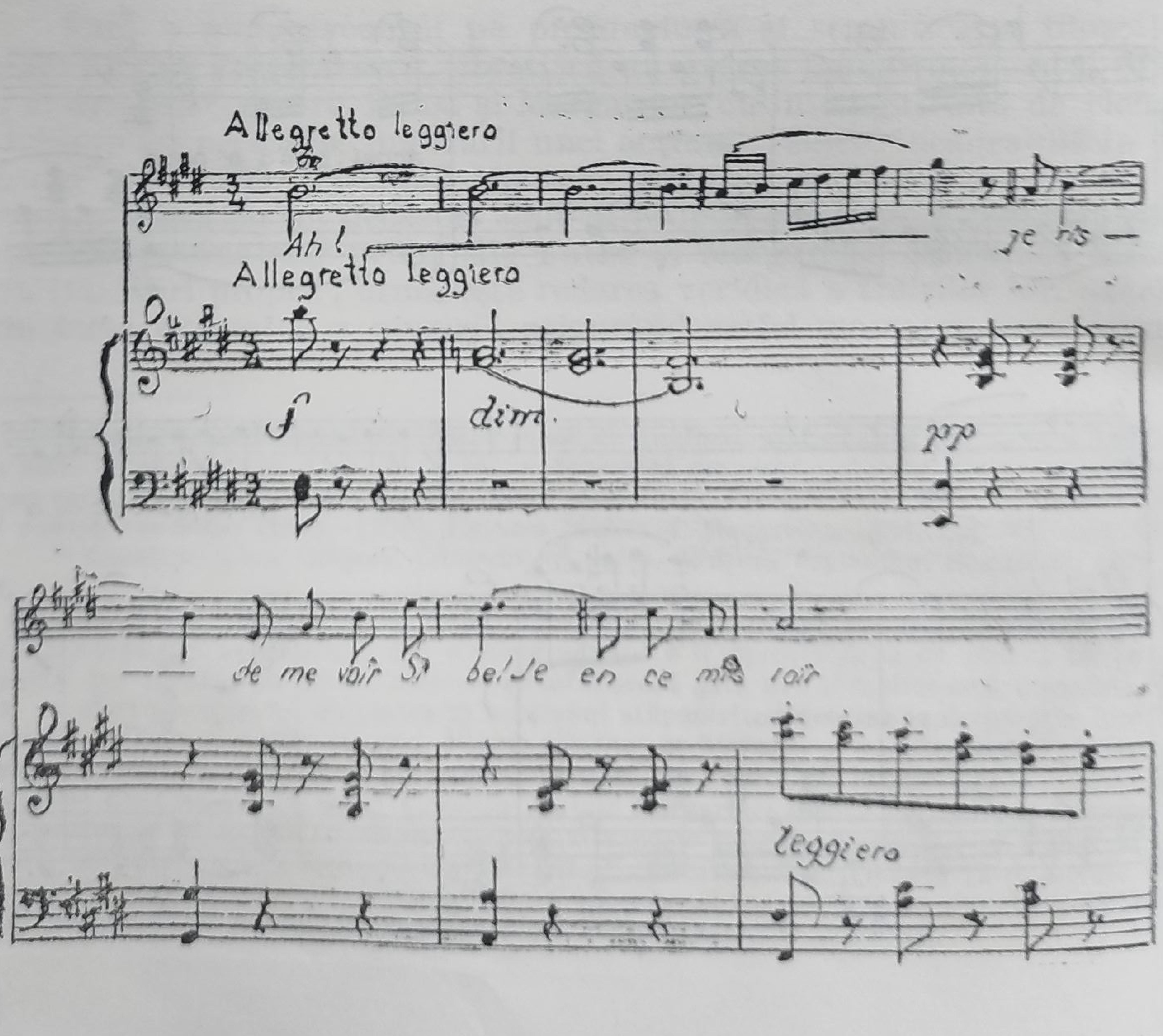
Remarcabile prin frumusețea melodică sunt scenele de dragoste dintre Faust și Margareta — alături de numeroasele numere cu caracter de arii, presărate de-a lungul desfășurărilor scenice ale celor șapte tablouri — cu deosebire: *Cavatina lui Faust* din actul al treilea, ce pune în evidență trăsăturile mondene ale personajului,



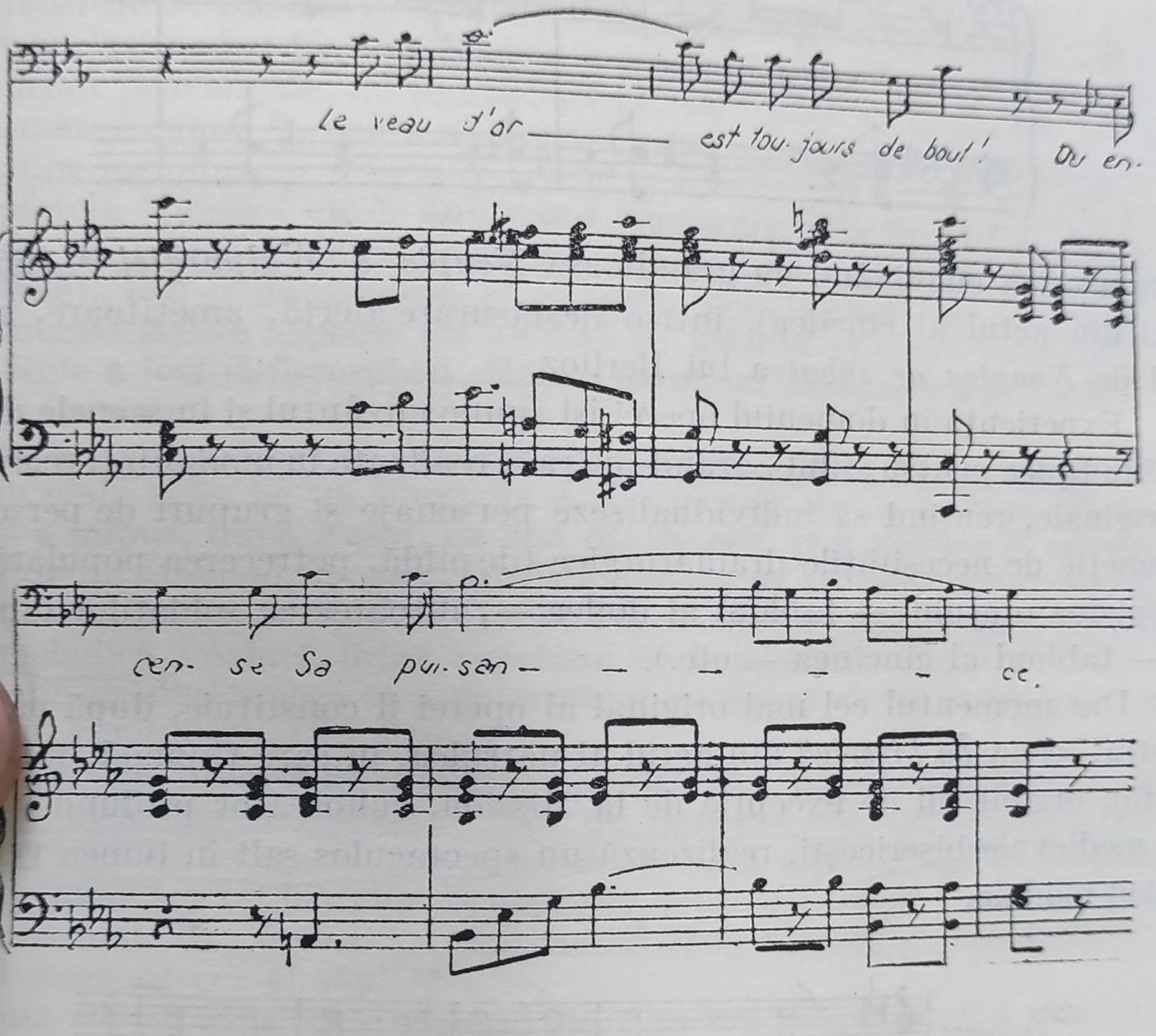
apoi cele două arii cântate de Margareta în actul al treilea: *Balada Regelui din Thulé*, plină de lirism, sensibilitate și strălucire exotică,



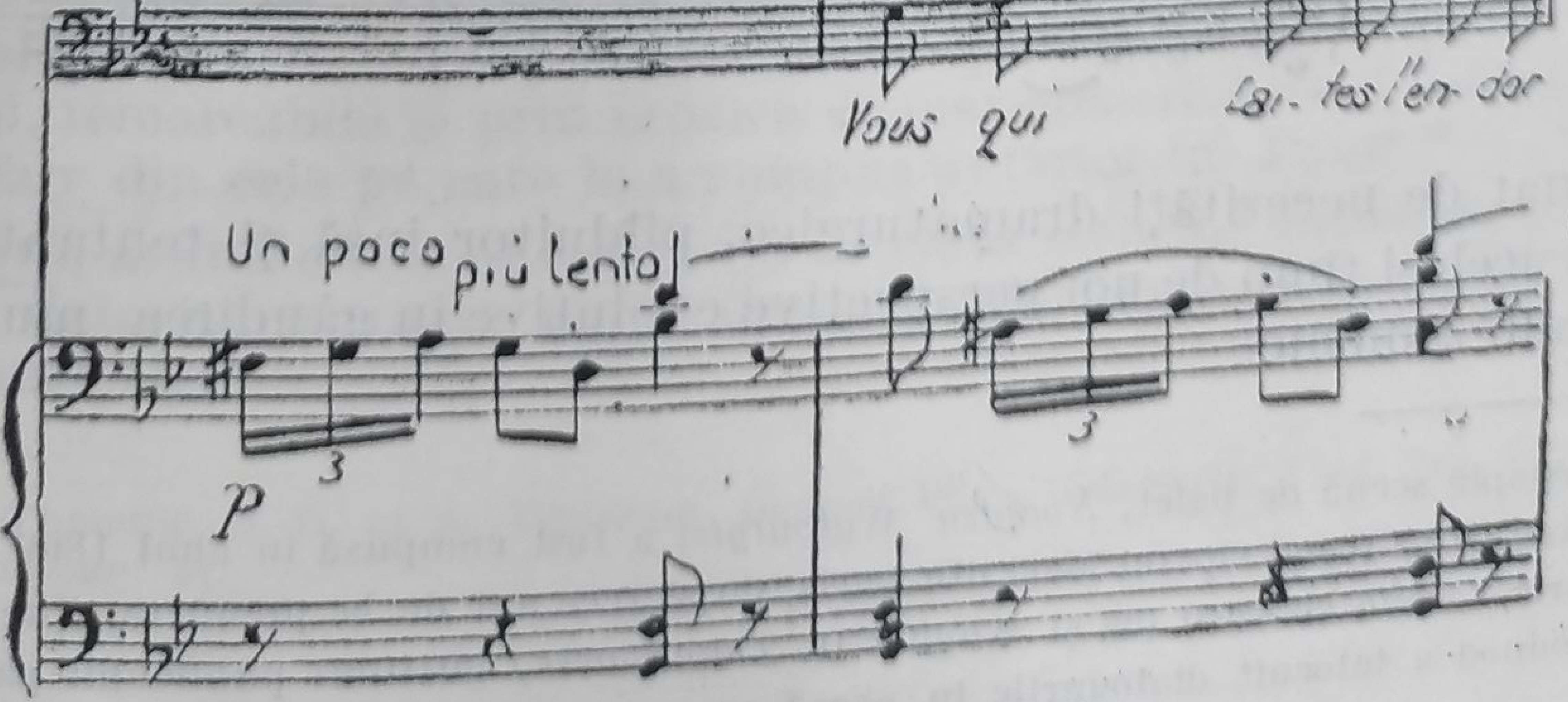
și *Aria bijuteriilor* ce impresionează prin grație și eleganță, reliefând cutele fine ale trăirilor și trăsăturilor caracterologice ale eroinei.

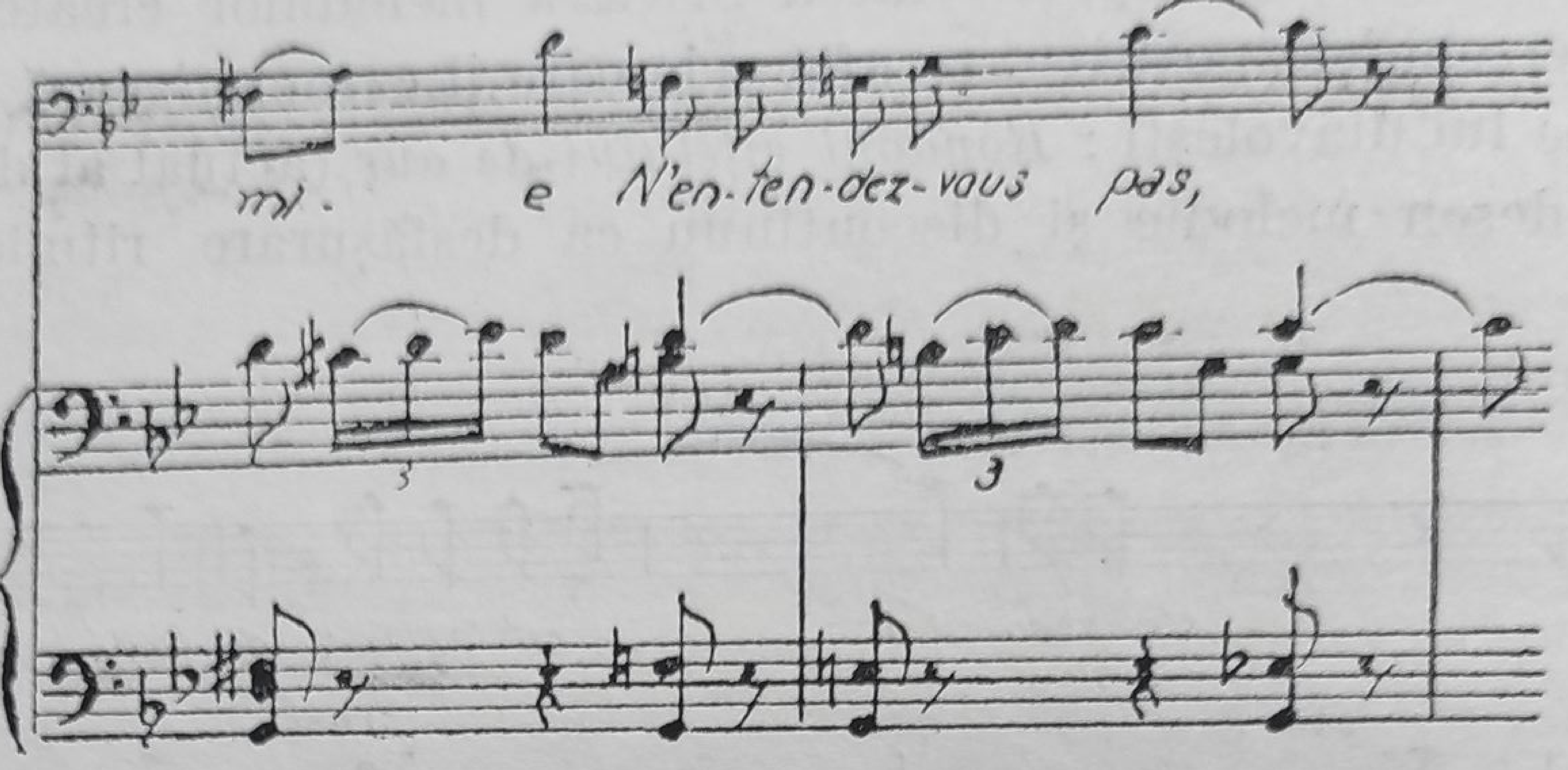


În contrast cu expresivitatea lirică a melodiilor create pentru a contura personajele pozitive, se află cele care îl caracterizează pe Mefisto și acțiunile lui diavolești : *Rondoul vițelului de aur* (actual al doilea), colțuros ca desen melodic și discontinuu ca desfășurare ritmică,



celebra *Serenadă a lui Mefisto* (actul al patrulea), incisivă, pregnantă și grotescă în expresie,

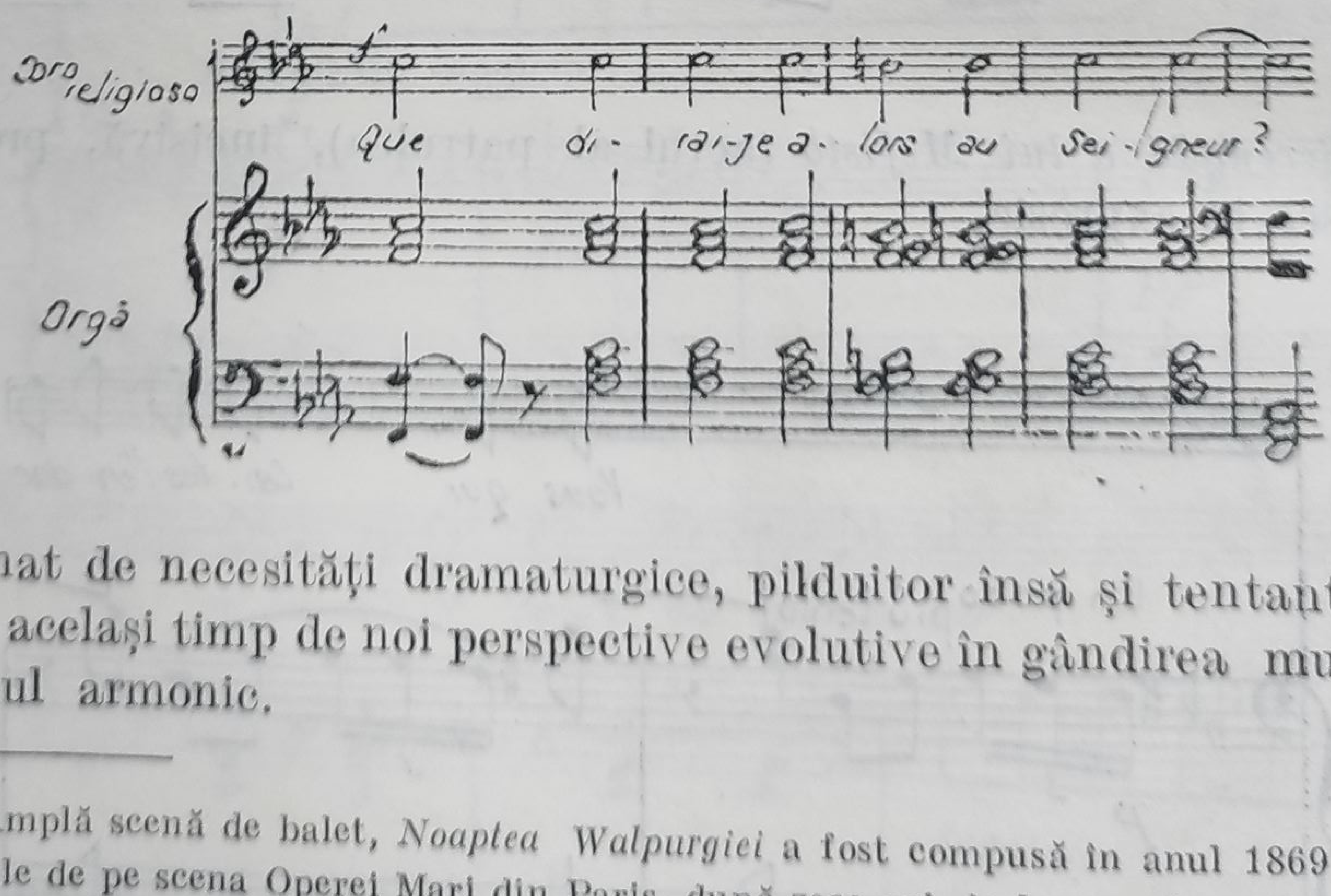




toate acestea culminând cu grandioasa *Noapte a Walpurgiei* [24] (tabloul întâi din actul al cincilea), într-o desfășurare alertă, amețitoare, amintind de *Noaptea de sabat* a lui Berlioz.

Experiența în domeniul operei își spune cuvântul și în scenele de ansamblu tipice pentru stilul ,,grand-opéra'', realizate în modalități relevante și originale, reușind să individualizeze personaje și grupuri de personaje în funcție de necesitățile dramaturgice (de pildă, petrecerea populară din apropierea orașului — tabloul al doilea —, întoarcerea soldaților din război — tabloul al cincinea — etc.).

Dar momentul cel mai original al operei îl constituie, după părerea noastră, scena *În biserică* din actul al patrulea, în care Gounod, muzicianul fin, organistul de excepție de la Mission, cunoscător profund al muzicii medievale bisericești, realizează un spectaculos salt în lumea veche a muzicii modale,



determinat de necesități dramaturgice, pilduitor însă și tentant, deschizător în același timp de noi perspective evolutive în gândirea muzicală și colorismul armonic.

---

[24] Amplă scenă de balet, *Noaptea Walpurgiei* a fost compusă în anul 1869 pentru reprezentațiile de pe scena Operei Mari din Paris, după zece ani de la premiera din 1859 de la Teatrul liric, făcând concesii (ca și Wagner în *Tannhäuser)* gustului publicului parizian. Tot atunci Gounod a înlocuit dialogurile în proză cu recitative.

Operele care au urmat : *Colomba* (1859), operă comică în două acte, *Philémon et Baucis* (1859), operă în trei acte și *Reine de Saba* (Regina din Saba, 1862), operă în patru acte, cu toate că sunt magistral realizate din punct de vedere artistic și cuprind numeroase pagini muzicale de autentică valoare, distingându-se mai ales în planul melodic și timbral, nu s-au ridicat nici una la nivelul atins de opera *Faust*.

Excepție a făcut însă *Mireille* (1864), operă dialogată în cinci acte, pe un libret de J. Barbier și M. Carré, după poemul lui F. Mistral. ,,Compusă în același cadru în care Mistral a imortalizat-o''[25] pe Mireille, fiică a ținuturilor provençale, ,,o figură sortită celebrității ca și Manon'', după cum spunea Gounod [26], opera se impune prin coloritul local al muzicii, al intonațiilor melodice și armonice (corul magnanarelilor, cântecul păstorilor, cupletele Mireillei etc.), anunțând elemente stilistice noi, de factură națională (ce trec însă insesizabile în complexitatea construcțiilor sonore orchestrale), într-o cuprindere și expresie generalizată de tip francez. Poate tocmai aceste aspecte nu au fost pe măsura gustului publicului, a cărui opinie a fost defavorabilă, făcând ca opera să reziste mai puțin exigențelor timpului.

De o complexitate și valoare superioară, *Romeo et Juliette* (1867), operă în cinci acte, pe un libret de J. Barbier și M. Carré după Shakespeare, s-a impus, după *Faust*, ca una dintre cele mai unitare și omogene lucrări ale lui Gounod, o operă în care muzica ne dă permanent senzația de frumos. În *Roméo et Juliette*, Gounod creează o muzică de mare expresivitate melodică, voalată, lirică, repetând unele momente realizate în *Faust* (Scena din grădină), ceea ce a determinat ca opera să fie considerată un veritabil ,,pendinte'' al lui *Faust* [27].

Lipsită de dramaturgie puternică, păstrând stilul tradițional în construcțiile melodice și respectul față de rigoarea shakespeariană, opera *Romeo și Julieta* ne apare oarecum eclectică, în afara progresului și tendinței de înnoire a mijloacelor de expresie, ceea ce a dus la succesul ei vremelnic, cu toate că ,,*Romeo* . . . marchează apogeul carierei sale dramatice, ultimul mare succes al său'' [28].

Într-adevăr apogeul și ultimul mare succes al său, pentru că operele care au urmat — *Cinq-Mars* (1877), operă dialogată, în patru acte (remarcabilă prin claritatea expresiei muzicale, eleganța armoniilor, farmecul inspirației, coloritul orchestral și puritatea stilului), *Polyeucte* (1878), operă în cinci acte după Corneille (cu un subiect din antichitate, un subiect de tragedie lirică, inegală ca valoare dramatică, dar cu părți muzicale excelente) și *Le Tribut de Zamora* (Tributul lui Zamora, 1880), operă în cinci acte — melodioasă, unitară și fermecătoare prin expresia lirică și unitatea stilului, remarcabilă și prin muzica sa mai obiectivă, *mai latină* (subl. n.) ca oricare din cele pe care le-a compus anterior lui *Faust* [29] —, nu au făcut carieră, având o scurtă existență în viața scenelor naționale și internaționale, datorită în mare parte dramaturgiei slabe și stereotipiei formulelor muzicale.

---

[25] Prod'homme, J.-G. et A. Daudelot, *Gounod*, Paris, Delagrave, 1911, Tom II, pag. 55.
[26] Ibid, pag. 51.
[27] Ibid, pag. 87.
[28] Ibid, pag. 96.
[29] Ibid, pag. 192.

Opera lirică franceză inaugurată de Gounod este strălucit reprezentată și continuată pe alte trasee stilistice de Ambroise THOMAS (1811–1896) [30], compozitor cu o vastă experiență artistică și o bogată activitate de creație, care a contribuit la ridicarea muzicii franceze și la constituirea ei într-un impunător edificiu cu pregnante trăsături naționale.

Ambroise Thomas pornește în creația sa de la stilul meyerbeerian, reușind să se impună în viața artistică pariziană printr-o creație de operă foarte apreciată în anii celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. La el, conștiința redării specificului național apare mult mai net conturată mai ales în fizionomia și structura melodică, în înglobarea conștientă în cânt a unor motive caracteristice, desprinse din fondul secular al muzicii franceze.

Inegală ca valoare, cu subiecte de factură romantică, creația de operă a lui Ambroise Thomas s-a impus prin bogăția melodică într-o desfășurare calmă, lipsită de accente dramatice explozive. Lirismul lui Thomas rezultă din arcuirile melodice line, din căldura și intimitatea romanțioasă a acestora. Răzbat din muzica sa acele ecouri și accente ale unor cântece îndrăgite de parizieni, de tipul romanței sentimentale, un fel de folclor orășenesc, instituit și absorbit în creația sa, înglobat creator și original în modalitatea proprie de afirmare a specificului național în opera de tipul ,,grand''.

Aceste trăsături au putut fi observate după perioada debutului său la *Opéra Comique* cu *Double echelle* (Scara dublă, 1836) și *Le Perruquier de la Regence* (Peruchierul regentei, 1837), cărora le-au urmat *Panier fleuri* (Coșul înflorit, 1838), *Le Comte de Carmagnolo* (Contele de Carmagnolo, 1839), *Angélique et Médor* (1840), *Mina* (1841), lucrări de valoare artistică discutabilă, cu numeroase puncte slabe în dramaturgia muzicală — consecință a deficiențelor libretelor. În perioada următoare, prin opera *Le Guerillero* (Luptătorul de gherilă, 1842) și mai ales *Le Caïd* (Caidul, 1848), operă comică în două acte pe un libret de Sauvage, Ambroise Thomas reușește să se impună în opera franceză, răspunzând gustului publicului parizian ce popula sala de la *Opéra Comique*, obținând un succes mulțumitor.

Părăsind genul comic, Ambroise Thomas se îndreaptă spre scrierile lui Shakespeare, Goethe și Dante, de sub pana lui ieșind, pe rând, *Le Songe d'une nuit d'été* (Visul unei nopți de vară, 1850), *Raymond* (1851), *La Tonelli* (1853), *La Cour de Celimène* (Curtea Celimenei, 1855), *Psyché* (1857), *Le Carnaval de Venise* (Carnavalul venețian, 1857), și *Le Roman d'Elvire* (Romanul Elvirei, 1860), lucrări de factură convențională, datorată în parte și libretelor lipsite de acțiune închegată și de mare tensiune dramatică.

Iată însă că, colaborarea cu renumiți libretiști, Jules Barbier și Michel Carré i-a oferit lui Ambrois Thomas șansa compunerii unei opere ce avea să se înscrie în patrimoniul muzicii franceze și universale ca o mare

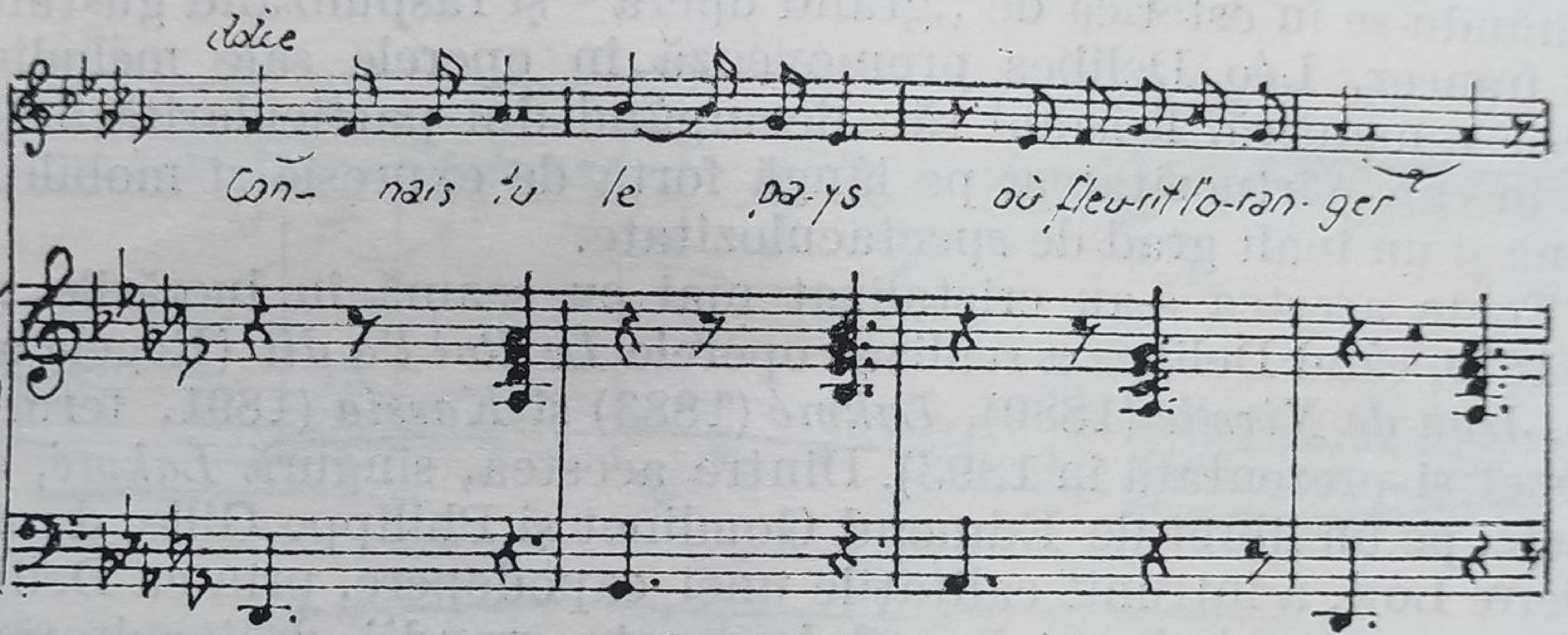
---

[30] S-a născut la Metz la 5 august 1811, fiind fiul unui profesor de muzică. Venit la Paris, este elevul lui Lesueur, obținând premiul Romei în 1832. Debutul la Opera Comică din 1837 îl consacră în lumea operei franceze. Director al Conservatorului din Paris (1871), A. Thomas s-a impus prin creația sa numeroasă (23 opere, balete, muzică religioasă și piese pentru pian). A murit la Paris la 26 iunie 1889.

reuşită, singura dealtfel din întreaga creaţie a compozitorului. Aceasta a fost *Mignon* (1866) operă comică în trei acte şi cinci tablouri.

Ca şi în operele anterioare, în *Mignon*, Ambroise Thomas păstrează structura operei tradiţionale (uvertură, arii, recitative, ansambluri etc.), dar aici acţiunile personajelor, trăirile lor sunt mult mai pregnante, mult mai net conturate şi individualizate.

Acţiunea operei [31], alcătuită din câteva episoade conexe ale romanului *Wilhelm Meister* de Goethe, în simplitatea ei pune în evidenţă trăirile puternice ale personajelor, în special ale celor principale : Mignon şi Wilhelm, accentuând lirismul, căruia îi conferă accente melodramatice. Mai mult decât în celelalte opere, A. Thomas reuşeşte să pătrundă în cutele fine ale sensibilităţii personajelor, prezentând-o pe Mignon în toată puritatea ei, graţioasă şi delicată, tulburătoare şi misterioară. Se remarcă prin frumuseţea lor : Romanţa Mignonei — *Connais-tu le pays?* (din actul întâi),



melodia lui Wilhelm — *Adieu Mignon, courage* (actul al doilea), o adevărată arie, Romanţa lui Wilhelm — *Elle ne croyait pas, dans sa candeur naive* şi Duetul Mignon, Wilhelm — *Je suis heureux, l'air m'enivre*, din actul al treilea.

De remarcat prezenţa celor două romanţe în textura operei, alături de duete şi alte ansambluri vocale (printre ele se află şi madrigalul *Belle, ayez pitié de nous*, actul al doilea), precum şi o serie de dansuri ce colorează acţiunea operei, înscrisă ca o permanenţă a teatrului liric francez.

Operele care au urmat : *Hamlet* (1868), ,,grand opéra'' în cinci acte, după cum şi-o subintitulează compozitorul, după Shakespeare, pe libretul aceloraşi Carré şi Barbier, cu unele pagini muzicale remarcabile prin modalităţile proprii de realizare şi forţa lor de expresie (Aria Ofeliei) — *Sa main*

---

[31] Tînărul Wilhelm Meister, fiul unui negustor, călătorind pentru afaceri, după episoadele mai multor iubiri, se îndrăgosteşte de tulburătoarea Mignon, o italiancă ce însoţea o trupă de artişti ambulanţi, ţigani. Răscumpărată de la aceştia, Mignon îl însoţeşte pe Wilhelm, care este atras însă de frumoasa actriţă Philina. În gelozia ei, Mignon vorbeşte de distrugerea castelului din care răzbat aplauzele adresate Philinei. Bătrânul Lothario, nefericit şi zdruncinat mintal, impresionat de povestea tinerei fete, într-un moment de rătăcire, dă foc palatului în care se afla şi Mignon, fiind însă salvată de Wilhelm. Ajunşi apoi în Italia, într-un castel, Lothario are un moment de luciditate şi-şi dă seama că se află în propriul său palat, pe care l-a părăsit cu mulţi ani în urmă, când ţiganii i-au furat-o pe Mignon, pe care de atunci o caută într-una. Regăsindu-şi copila, Lothario îşi regăseşte şi liniştea, împlinită şi de bucuria căsătoriei celor doi tineri. (În versiunea lui Goethe, Mignon este o copilă graţioasă şi delicată, dar misterioasă şi bolnăvicioasă, care moare fiindcă iubeşte).

depuis hier n'a pas touché ma main, și monologul lui Hamlet — *Être ou ne pas être*, din actul al treilea), *Gille et Gillotin* (1874) și *Francesca da Rimini* (1882), cu un prolog remarcabil prin calitățile sale muzicale, nu au reușit să se ridice la nivelul operei *Mignon*, care a rămas ca un caz izolat în creația compozitorului, remarcabilă prin claritatea, echilibrul și culoarea orchestrală, prin măiestrita conducere a vocilor și explorare a resurselor lor expresive.

★

Inovații și particularități proprii, dublate de sentimentul înnoirii în cadrul operei de tipul ,,grand'', anunță și Léo DELIBES (1836–1891) [32] căruia îi revine meritul de a fi ,,relevat valoarea muzicală a baletului care, adesea, înaintea lui, nu era decât un biet servant vulgar al coregrafiei'' [33]. Încadrându-se în estetica de ,,grand opéra'' și răspunzând gustului publicului francez, Léo Delibes promovează în operele sale melodismul de expresie romantică, lirismul său decurgând din particularitățile cântului vocal în care virtuozitatea, pe lângă forța de expresie și mobilitate, determină și un înalt grad de spectaculozitate.

Toate acestea s-au cristalizat mai cu seamă în lucrările realizate după 1870, când Delibes a realizat operele *Le Roi l'a dit* (Regele a spus-o, 1873), *Jean de Nivelle* (1880), *Lakmé* (1883) și *Kassia* (1891, terminată de Massenet și prezentată în 1893). Dintre acestea, singură *Lakmé*, operă în trei acte, pe un libret de Edmond Goudinet și Philippe Gille, după drama lui Pierre Loti, a întrunit calitățile unei capodopere, prin ea Delibes atingând un punct culminant în stilul operei ,,grand'', de inspirație exotică orientală.

Remarcabilă prin melodismul său de mare forță emoțională, în afara oricărei preocupări exprese de realizare a coloritului local, determinată și de acțiunea desprinsă din lumea orientală cu fastul și vegetația ei luxuriantă, opera *Lakmé* surprinde prin forța de expresie a melodiilor create în scopul redării unor sentimente puternice.

Farmecul muzicii lui Delibes în opera *Lakmé* este asigurat și de frumusețea subiectului [34], cu o dramaturgie puternică, captivantă, per-

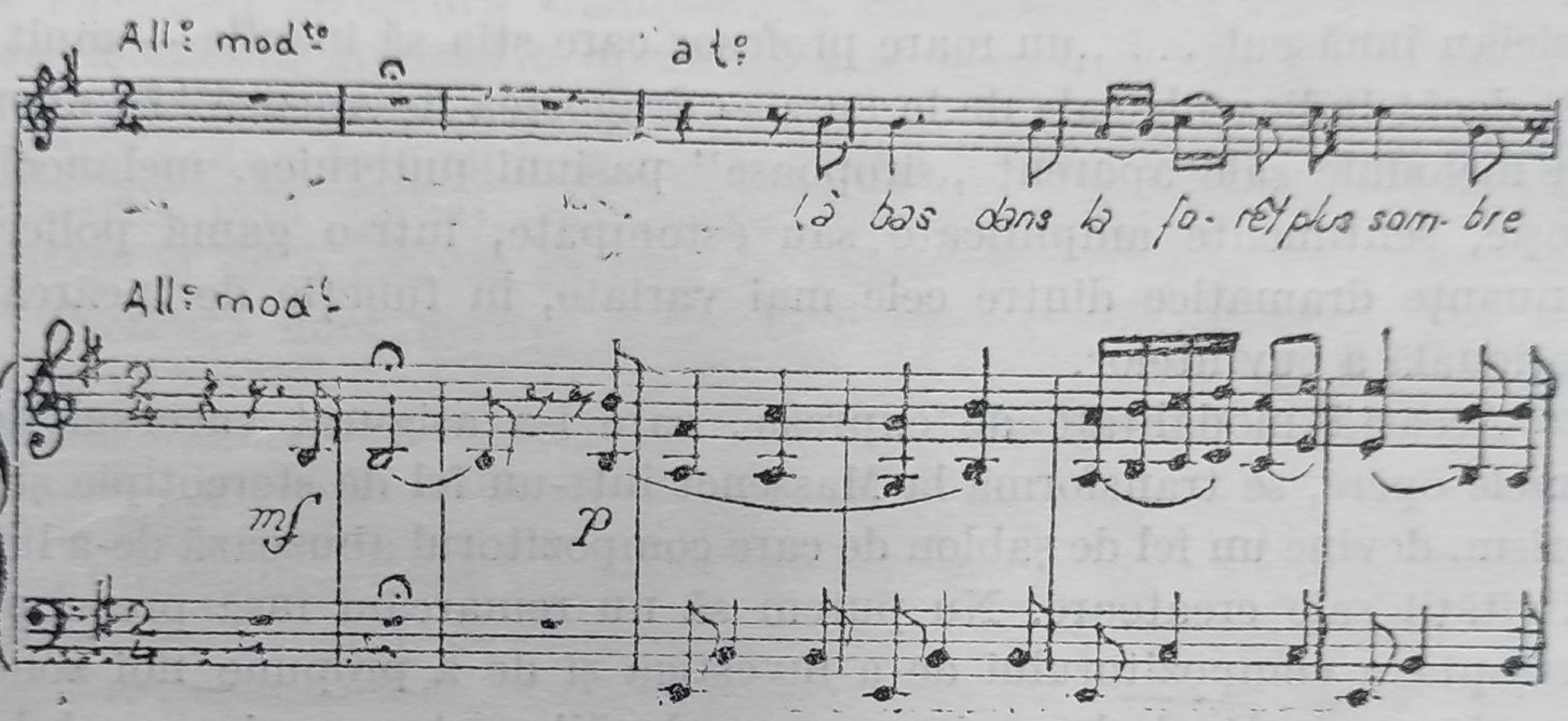
---

[32] S-a născut la Saint-Germain-du-Val, la 21 februarie 1836. La Conservator, a fost elevul lui Bazin și Adam. Acompaniator la Théâtre-Lyrique (1853), organist la biserica Saint-Jean-et-Saint François și dirijor al corului Operei (1865), Delibes este numit profesor la Conservatorul Național din Paris. S-a impus în muzica franceză prin operele sale, dintre care se evidențiază *Lakmé* și baletele sale *Coppélia* și *Sylvia*. A murit la Paris, în anul 1891.

[33] Alfred Bruneau; În *La musique des origines a nos jours*, Librairie Larousse, Paris 1946, pag. 329.

[34] Lakmé, fiica brahmanului Nilakanta, refugiați din calea englezilor la un templu din imensitatea pădurilor tropicale, se îndrăgostește de ofițerul englez Gerald, care a ajuns până în apropierea templului fiind, la rândul lui, vrăjit de frumusețea tinerei preotese. Mărturisindu-și dragostea, cei doi tineri sunt suprinși de Nilakanta, care jură să-l ucidă pe dușmanul ce a tulburat liniștea fetei, dar a cărui față nu o văzuse. Travestit în cerșetor, împreună cu fiica sa, Nilakanta caută printre mulțimea din oraș să-l întâlnescă pe Gerald, obligând-o pe Lakmé să cânte. Fermecată, mulțimea ascultă. Deodată apare Gerald, care într-un moment de învălmășeală este lovit cu cuțitul de către Nilakanta. Îngrijit de Lakmé, Gerald este descoperit de Frederic care îl recheamă la viața sa militară. Dându-și seama că nu va putea suporta despărțirea, Lakmé soarbe otrava ucigătoare a unei flori, în timp ce iubitului ei îi dă să bea apă sfântă, ferindu-l astfel de mânia tatălui său.

miţând compozitorului să creeze personaje ca Lakmé, Gerald, Nilakanta, a căror distincţie, eleganţă, integritate morală şi comportament social cuceresc publicul de la primele apariţii. Cochetăria feminină, graţia, puritatea şi frumuseţea eroinei, ale cărei acţiuni se desfăşoară în pitorescul exotic indian, au dus la crearea unuia dintre cele mai frumoase roluri feminine din imensa galerie de personaje ale teatrului liric. *Aria florilor* din actul întâi, *Aria clopoţeilor* din actul al doilea, cu izul său de specificitate hindusă, concepută ca o autentică romanţă sentimentală, având rolul de a ,,atrage'' atenţia mulţimii şi implicit a lui Gerald,



alături de berceusa *Sous le ciel tout etoilé* de la începutul actului al treilea, sunt pagini de o rară frumuseţe melodică, bogăţie intonaţională şi forţă de expresie, ce pun în evidenţă complexitatea trăirilor intense ale prea frumoasei şi gingaşei Lakmé.

Dar adevăratele împliniri în domeniul muzicii de scenă le-a obţinut Delibes cu baletele sale *Coppélia* şi *Sylvia* (vezi pag. 68–69).

★

Pătrunzând tot mai adânc în conştiinţa publicului, opera lirică franceză cunoaşte noi dimensiuni, sensuri şi nuanţe expresive prin contribuţia lui Jules MASSENET (1842–1912) [35], cel care conturează şi propune un nou model fundamental de operă, melodrama.

---

[35] S-a născut la Montand, la 12 mai 1842. Studiul pianului început cu mama sa este continuat, din 1851, la Conservatorul din Paris. Respins la clasa de armonie a lui Bazin, Massenet devine elevul preferat al lui A. Thomas. În 1863 obţine premiul Romei. Se perfecţionează în compoziţie. Îl cunoaşte pe Liszt şi întreprinde turnee în Ungaria şi Boemia. Afirmarea sa se produce după 1871. Înscriindu-se în mişcarea de reînnoire a muzicii franceze, favorizat de hazard (moartea lui Bazin şi Bizet — care-i putea fi un rival), în 1878 este numit profesor de contrapunct, fugă şi compoziţie la Conservator. Membru, apoi din 1910 preşedinte al Academiei de Beaux Arts, Cavaler al Legiunii de onoare (1876), Massenet a fost cântat de Pasdeloup şi Colonne, devenind unul dintre principalii reprezentanţi ai vieţii muzicale franceze. Profesor de prestigiu, Massenet a format un mare număr de muzicieni, printre ei aflându-se şi George Enescu. A murit la Paris, la 13 august 1912.

Dotat cu o capacitate uluitoare de a crea și cu o putere de muncă inepuizabilă, izvor nesecat de melodie, Massenet pornește de la tipul de operă inaugurat de Gounod și Thomas, de la care preia stilul pasional, accentuând expresia directă, simplă și clară a melodiei, apropiind-o de romanță. ,,Farmecul particular al muzicii lui Massenet rezidă în melodia sa'' [36], fiind deosebit de accesibilă și plastică în expresie, nuanțată în alcătuirile sale intime, grațioasă și clară, blândă și voluptoasă, înzestrată cu capacitatea de a se adresa direct sensibilității auditoriului. Massenet, despre care Enescu spunea că era un erou al operei sale, foarte inteligent, muzician înnăscut . . . ,,un mare profesor care știa să insufle — mult mai mult decât indicațiile sale de la curs — dragostea de muzică'' [37], exprimă prin melodiile sale aparent ,,siropoase'' pasiuni puternice, melancolie și duioșie, sentimente amplificate sau estompate, într-o gamă policromă de nuanțe dramatice dintre cele mai variate, în funcție de încărcătura emoțională a cuvintelor.

Această modalitate de expresie, care i-a asigurat succesul de la primele opere, se transformă la Massenet într-un fel de stereotipie și manierism, devine un fel de șablon de care compozitorul abuzează de-a lungul activității sale creatoare. Nu putem să nu remarcăm însă preocuparea constantă a compozitorului de a investiga și de a propune noi zone de expresie muzicală, de la pasiunea ,,mondenă'' pentru muzica secolului al XVIII-lea francez (modalitatea proprie de afirmare a specificului național, un fel de neoclasicism), la exotisme și orientalisme, în concordanță cu bogăția și varietatea tematică impusă de subiectele alese, în general, lipsite de prețiozitatea și semnificația dramelor wagneriene. Astfel, primele două opere : *La grande Tante* (Mătușa mare, 1867) și *Don Cezar de Bazan* (1872) sunt savuroase prin comicul picant al muzicii, prin voioșia și distincția melodică. Ne reține atenția în mod deosebit factura populară a unor momente, mai ales în cea de a doua operă, berceusa Maritaniei, antractul Sevillanei și dansurile cântate — pline de pitoresc și ritmuri caracteristice, create ca urmare a influenței exercitate asupra sa de către prietenul său Bourgault-Ducoudray, ,,folcloristul'' Societății Naționale de Muzică. Următoarele opere : *Le Roi de Lahore* (Regele Lahorei, 1877) — operă în cinci acte și șapte tablouri — și *Hérodiade* (Irodiada, 1881) — operă în patru acte și șapte tablouri — confirmă valoarea compozitorului, preocuparea sa pentru realizarea coloritului local, exotic și a unei atmosfere orientale [38], și se constituie în trepte ascensionale în drumul său spre *Manon*, *Cidul*, *Werther*, *Thaïs* și altele.

---

[36] René Brancour, *Massenet*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1931, pag. 159.

[37] Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu*, Editura Muzicală, București, 1982 pag. 43.

[38] Acțiunea operei *Le Roi de Lahore* se petrece în India brahmanică, iar cea a *Hérodiadei* în Iudeea la curtea lui Irod Antipa.

Manon (1884), operă în cinci acte și șase tablouri, pe un libret de Henry Meilhau și Philippe Gille, după drama *Manon Lescaut* de abatele Prevost, este poate cea mai reprezentativă lucrare a lui Massenet atât din punct de vedere al valorii acțiunii dramatice [39], cât și din punctul de vedere al realizării muzicale. Mai mult decât în oricare dintre lucrările sale, în *Manon*, Massenet a reușit să creeze o lume într-o dramă, cea a Parisului de la sfârșitul secolului al XIX-lea. O dramă romantică de cea mai autentică factură atât prin fizionomia și trăirile personajelor, cât mai ales prin expresia generală a muzicii, prin căldura și tonul pasional, prin nuanțele lirice și delicate cu care operează de-a lungul operei.

Păstrând structura tradițională, răspunzând cerințelor *Operei Comique*, Massenet creează o operă ,,foarte clasică și modernă'' [40]. Clasică prin păstrarea purității melodice, a numerelor precis delimitate, dar extrem de perfect sudate într-un întreg ce captivează de la început până la sfârșit, și modernă prin limbaj, prin dimensiunea melodică de un rafinament, acuratețe și de o emoție extrem de puternică.

Prezența unor motive distincte — afirmate în preludiu și readuse apoi pe parcursul desfășurării acțiunii — evidențiază o anumită influență stilistică wagneriană, alături de coloritul orchestral cvasi-impresionist caracteristice pentru ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Magnifică rămâne însă conturarea portretului eroinei principale Manon [41], personaj aparent insignifiant prin poziția sa socială, dar de o puternică forță și complexitate psihologică, ce trăiește și trece printr-o variată gamă de stări de spirit, ,,ușuratică și veselă în primul act, tandră în al doilea, vibrantă și superbă la Cours-la-Reine, voluptoasă și pasională la Saint-Sulpice, îndurerată pe drumul spre Havre . . .'' [42]

Din punct de vedere muzical, aceste trăiri ale personajului sunt redate prin pagini realizate cu o subtilă și rafinată fantezie creatoare. Se remarcă în mod deosebit cele două arii ale gingașei Manon din actul întâi, prima de alură clasică de tip comic,

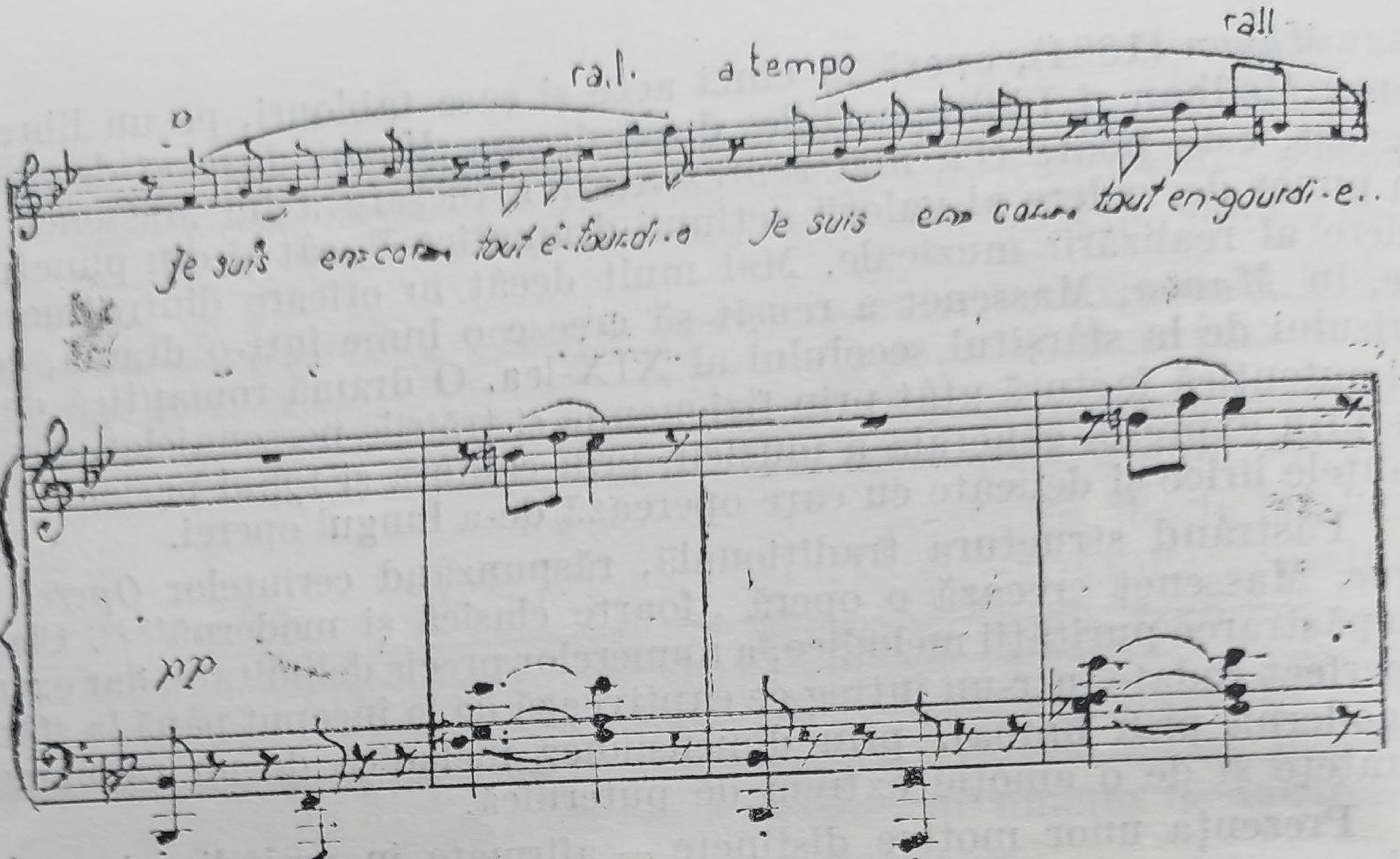
---

[39] Frumoasa și zglobia Manon sosește la un han din Amiens, pentru a-l întâlni pe ...arul său, ofițerul Lescaut, care o va conduce la mănăstire. În clipele de așteptare, prin fața tinerei fete trece cavalerul Des Grieux care, fascinat de frumusețea fetei, se oprește, cei doi tineri îndrăgostindu-se subit, hotărând să fugă la Paris, departe de cei cunoscuți lor. Visul frumos este scurt. Descoperiți în apartementul lor, Des Grieux este răpit de oamenii tatălui său, Manon rămânând răsfățata balurilor pariziene, fascinând nobilimea prin grația și frumusețea sa, dar păstrând o puternică și vie amintire lui Des Grieux, despre care află că e pe cale să se interneze la seminarul Saint-Suplice. Întâlnindu-l, reușește să-l determine să renunțe. La un joc de cărți, Des Grieux este acuzat că a trișat și este arestat împreună cu Manon. Des Grieux este eliberat, însă Manon va rămâne întemnițată, apoi deportată. Zadarnică încercarea de a fi salvată în timpul deportării. Gardianul permite celor doi tineri să stea de vorbă, dar bolnavă și ajunsă la capătul puterilor, Manon se stinge, în brațele iubitului ei.

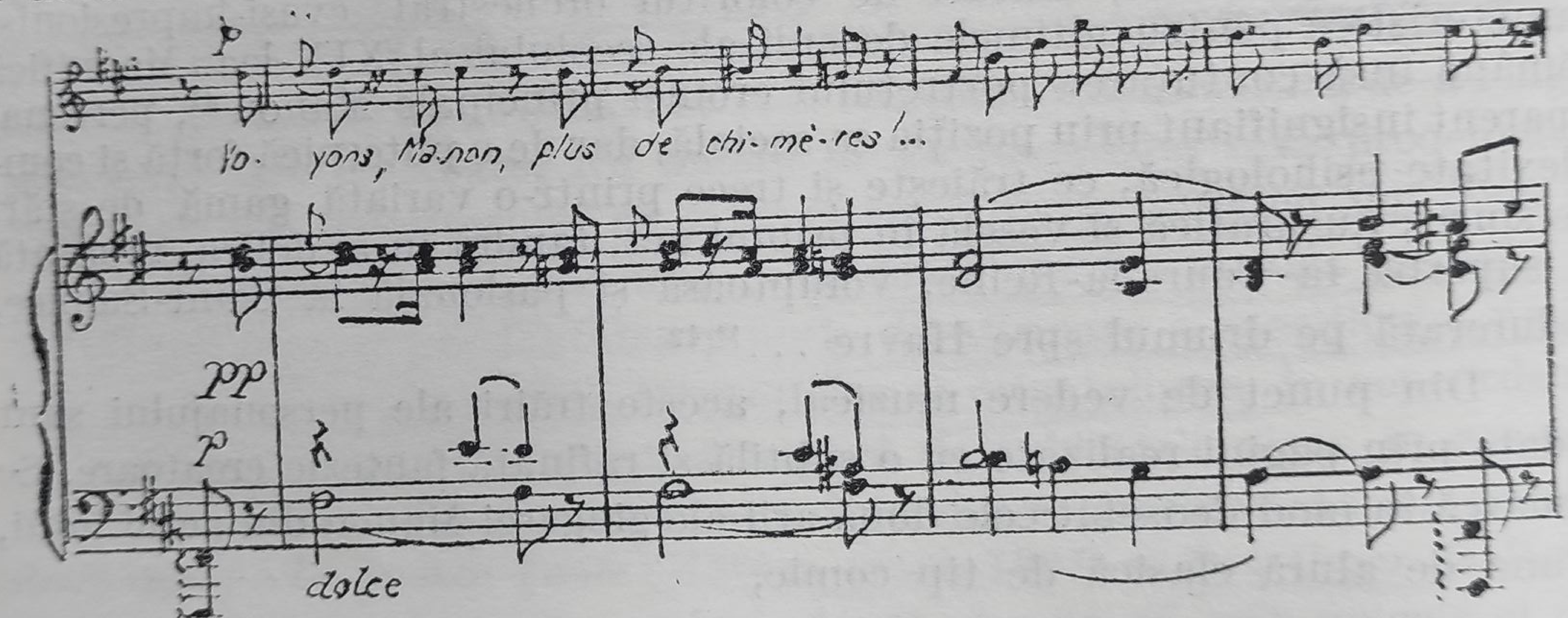
[40] Louis Schneider, *Massenet*, Bibliotheque Charpentier, Paris, 1926, pag. 92.

[41] În creația sa, Massenet a realitat o adevărată galerie de personaje feminine: Herodiada, Manon, Esclarmonde, Thais, Fanny (Sapho), Griselidis, Thérèse etc.

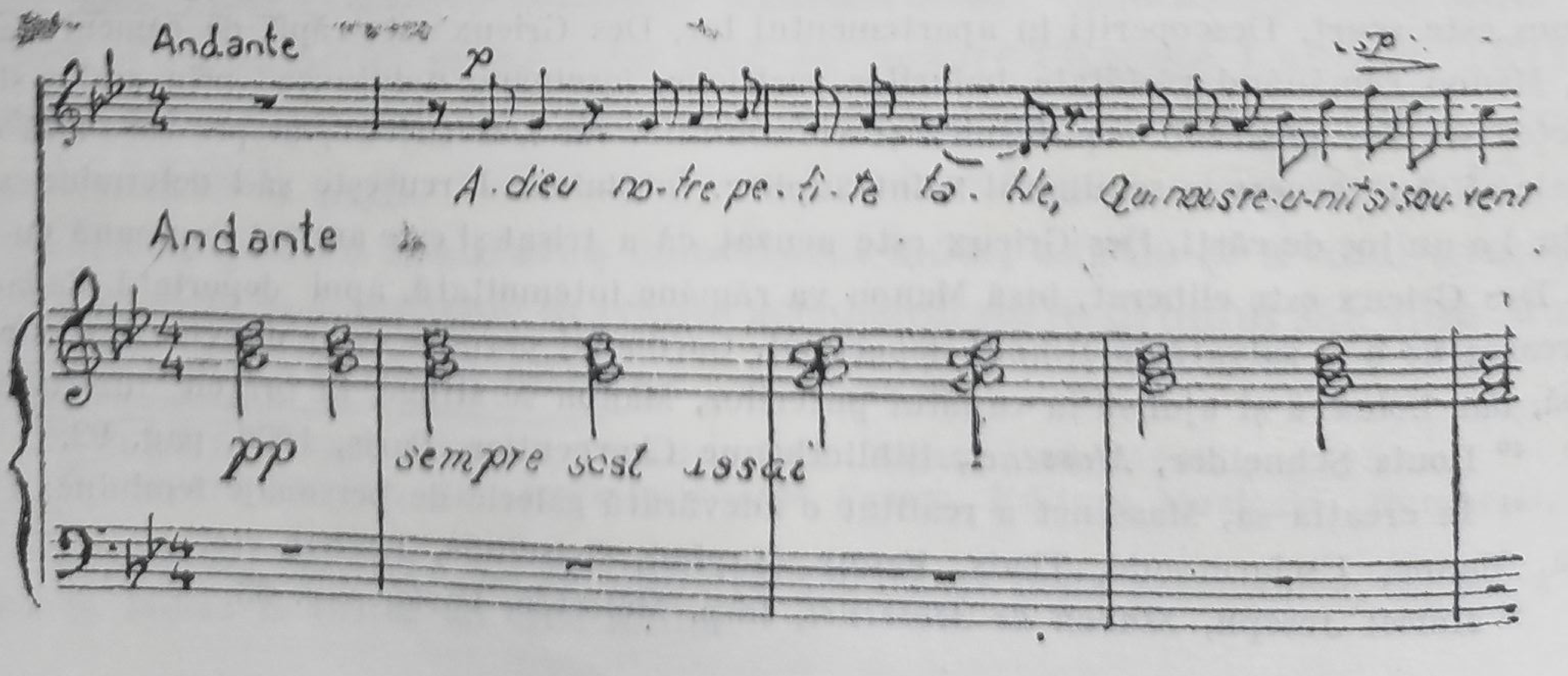
[42] Loisel Joseph, *Manon de Massenet*, Imp. Melottée, Paris, pag. 33.



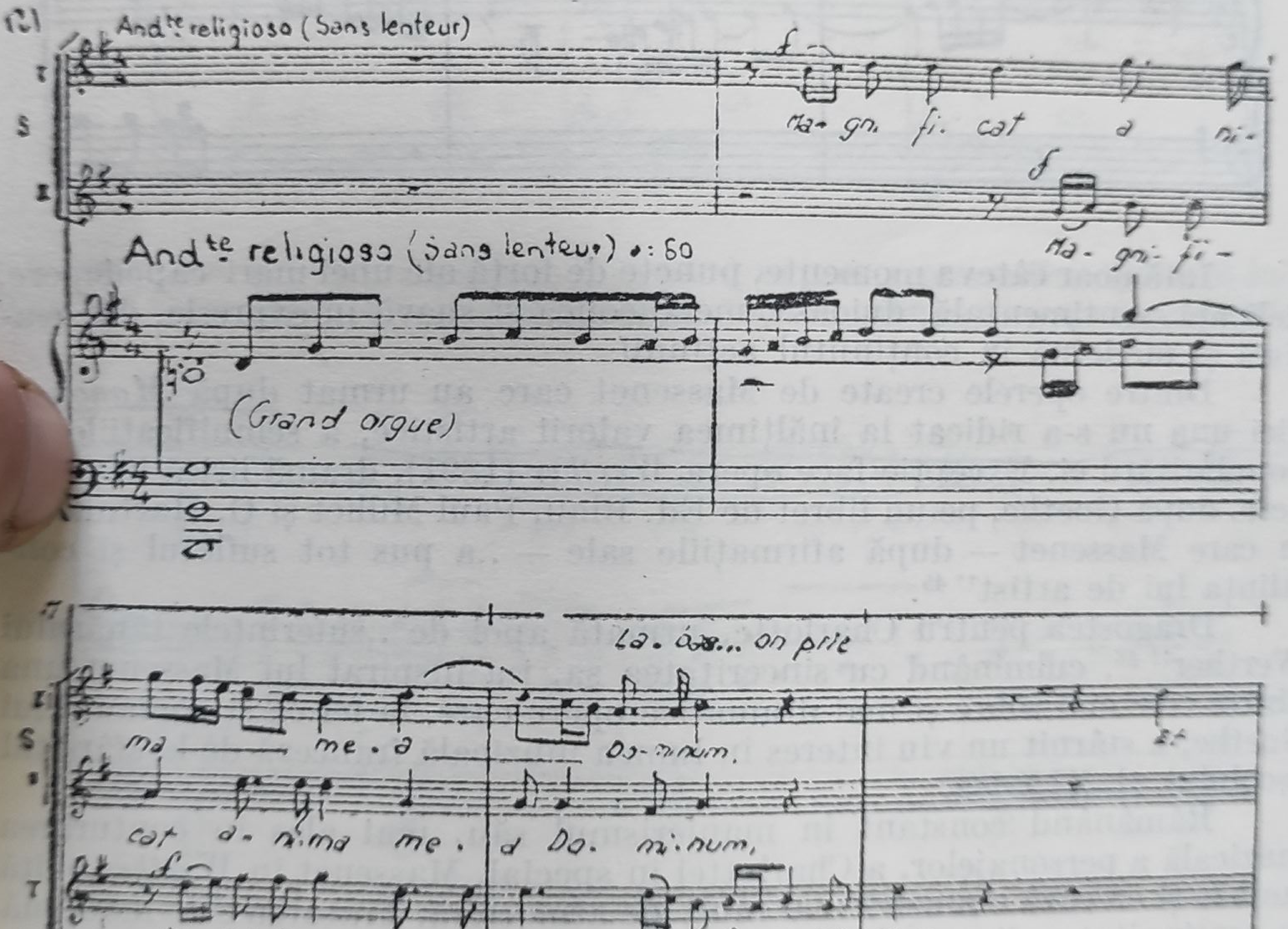
a doua melancolică și nostalgică,



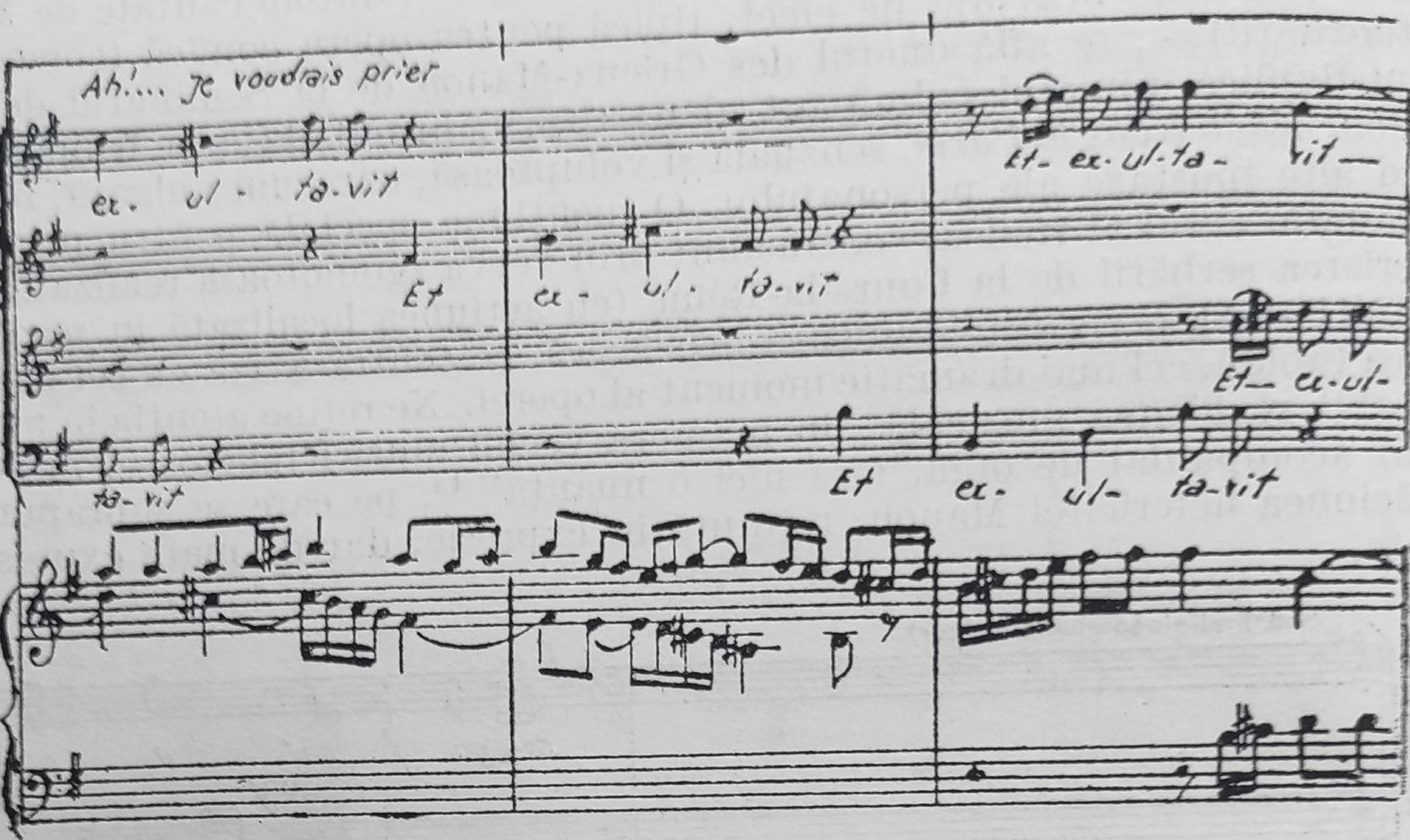
alături de duetul des Grieux-Manon, o emoționantă scenă de dragoste, de mărturisire a sentimentelor sincere și curate ale celor doi tineri, ce se continuă în actul al doilea în duetul scrisorii. Tot în actul al doilea — intim prin prezența celor două pesonaje principale — se află și una dintre cele mai populare arii din această operă, *Adieu, notre petite table*, precedată de monologul agitat rostit de Manon.



Iar în actul al treilea, alături de marea arie și *Gavota* cântate de Manon — o arie de bravură, de efect, tipică pentru opera comică (concesie virtuozității) —, se află duetul des Grieux-Manon de la Seminarul de la Saint-Suplice, punctul culminant al partiturii, urmat de aria frumoasei Manon, *Nous irons à Paris*, senzuală și voluptoasă, oarecum vulgară, relevând alte ipostaze ale personajului. O mențiune specială pentru primul tablou din actul al treilea, contrastant prin verva zgomotoasă realizată în descrierea serbării de la Cours-la-Reine (cu acțiunea localizată în secolul al XVIII-lea), o veritabilă muzică neoclasică, ce contrastează cu cel de-al doilea tablou, cel mai dramatic moment al operei. Ne reține atenția în mod deosebit realizarea muzicală „în maniera vechii muzici religioase, în stil fugat acompaniat de orgă, fără nici o nuanță"[43], pe care se suprapune rugăciunea nefericitei Manon, reținută în expresie, dar de mare expresivitate.



[43] Loisel, op. cit., pag. 121.



Iată doar câteva momente, puncte de forță ale unei mari capodopere, delicată, sentimentală, duioasă, melancolică și suavă în expresie, dar realistă și modernă în conținutul acțiunii.

Dintre operele create de Massenet care au urmat după *Manon* [44], nici una nu s-a ridicat la înălțimea valorii artistice, a semnificațiilor și popularității ei. Excepție face opera *Werther* (1891), dramă lirică în patru acte, după Goethe, pe un libret de Ed. Blau, Paul Milliet și G. Hartmann, în care Massenet — după afirmațiile sale — ,,a pus tot sufletul și conștiința lui de artist'' [45].

Dragostea pentru Charlotte, urmată apoi de ,,suferințele tânărului Werther'' [46], culminând cu sinceritatea sa, i-a inspirat lui Massenet una dintre cele mai sobre și mai dramatice opere care, la fel ca și romanul lui Goethe, a stârnit un viu interes în lumea muzicală franceză de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Rămânând constant în manierismul său, mai ales în conturarea muzicală a personajelor, a Charlottei în special, Massenet în *Werther* evită emfaza și creează o muzică mai mult de atmosferă. Tratarea este modernă în continuitatea discursului muzical, prin utilizarea unor motive conducătoare (leit-motive), prin continua devenire melodică și armonică de o distincție surprinzătoare. Lirică și patetică, muzica urmărește redarea

---

[44] Vezi Lista lucrărilor lui Massenet la pag. 142.

[45] Brancour René, op. cit., pag. 71.

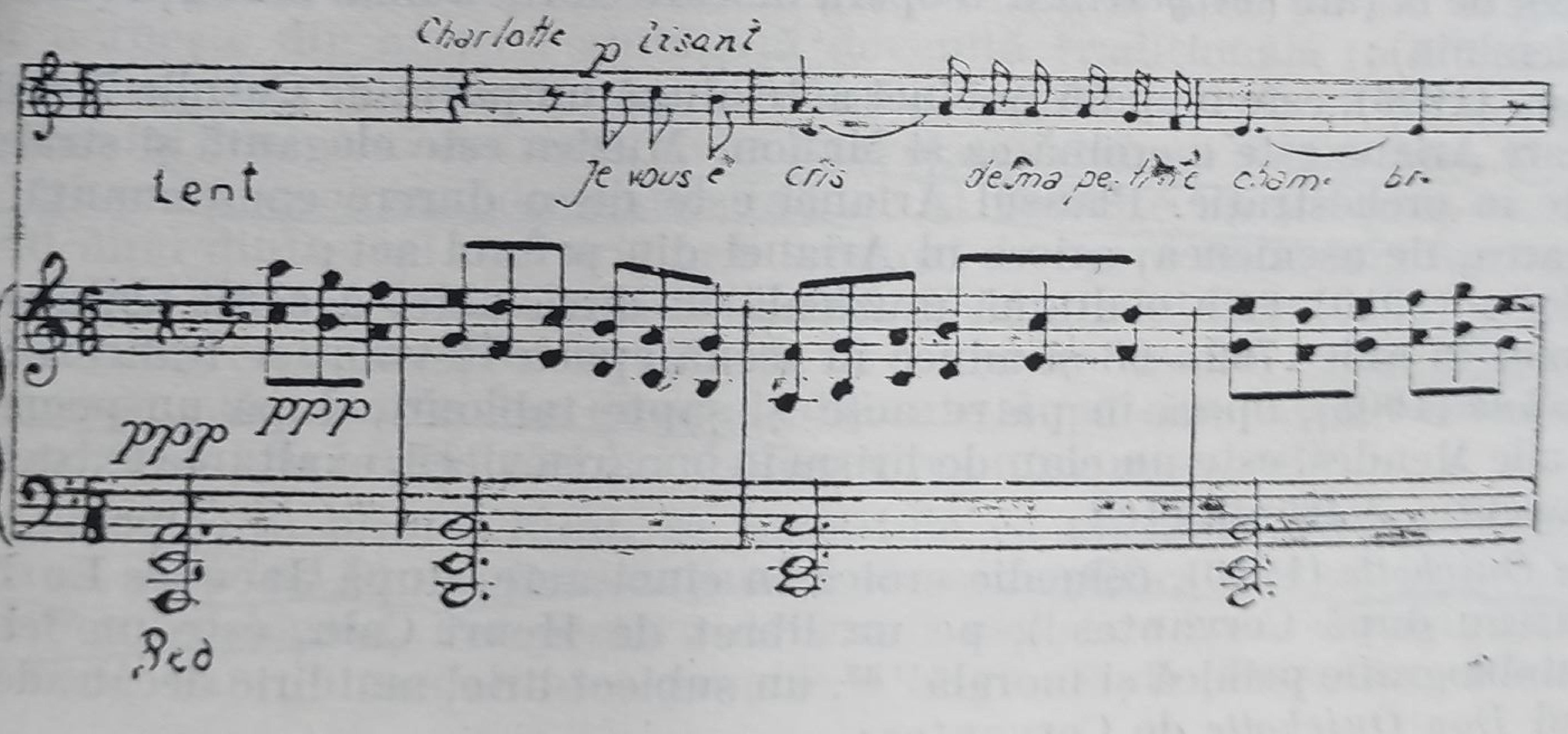
[46] Tânărul Werther se îndrăgostește de Charlotte, sora cea mare a șase frați rămași fără mamă, dar ea este logodită cu Albert, cu care se va căsători, așa cum a promis mamei sale, înainte de moartea acesteia. Vestea îl înspăimântă pe Werther — provocându-i o grea suferință. Căsătorită cu Albert, Charlotte este iubită în continuare, chinuitor, de către Werther, care caută să o reintâlnească. Fericirea lor este de scurtă durată; după îmbrățișare, Charlotte fuge în casă, iar Werther, dezamăgit, ia hotărârea supremă. Împrumută de la Albert pistoalele cu care va pune capăt suferințelor sale. Charlotte ajunge prea tîrziu; în ultimele clipe, înainte de a muri, Werther află că și ea îl iubește, astfel că moare fericit.

fidelă a sentimentelor, a trăirilor şi psihologiei celor doi tineri îndrăgostiţi, drama vieţii lor, declanşată de aspre legi şi prejudecăţi sociale.

Iată, de pildă, aria lui Werther (actul al II-lea), un monolog încărcat de accente dramatice şi pasionale, în care tânărul îndrăgostit deplânge căsătoria Charlottei cu Albert;



sau începutul actului al treilea şi în mod expres scena citirii scrisorii lui Werther către Charlotte, cea mai sublimă şi emoţionantă pagină a operei,



impresionantă prin lirismul cald al expresiei, prin gingăşia şi suavitatea cântului melodramatic, învăluit în armonii diafane — alese cu grijă şi rafinament. Semnalăm totodată în *Werther* prezenţa unor minunate pagini simfonice, a căror muzică contribuie la sporirea expresiei textului cântat.

De aprecieri unanime în epocă s-a bucurat şi opera *Le Cid* (Cidul, 1885), operă în patru acte şi zece tablouri, după Guilhelm de Castro şi Pierre Corneille, o veritabilă dramă plină de pitoresc (acţiunea se petrece în Spania, în secolul al XI-lea), ce a prilejuit compozitorului posibilitatea creării unei muzici sclipitoare, tandre, colorate, pasionale şi eroice — în concordanţă cu textul. De un efect deosebit este scena din faţa catedralei din Burgos, caracterizată prin fast, solemnitate şi strălucire sonoră — realizate magistral printr-o muzică sugestivă, în care clopotele acordate se integrează perfect în sonorităţile orchestrei.

Dintre celelalte opere ale lui Massenet, unele se remarcă prin anumite particularităţi. Astfel :

Esclarmonde (1888), operă romanescă în patru acte şi opt tablouri, după un roman cavaleresc, este o feerie de un intens lirism, opera ,,cea mai debordantă de frenetică tandreţe şi de senzualitate din câte a creat Massenet, o *Tristan şi Isolda* realistă'' [47];

Le mage (1890), operă în cinci acte şi şase tablouri şi *Thais* (1893), operă în trei acte şi şapte tablouri, după romanul lui Anatole France, evocă lumea antică : prima, cea barbară a Asiei centrale, cea de a doua, antichitatea civilizată şi pitorescă a Alexandriei, din era creştină, amândouă fiind dominate de coloritul local oriental realizat prin ritmuri şi melodii caracteristice, ce pun în evidenţă şi conturează portrete şi figuri feminine, un fel de Manon ale antichităţii ;

Sapho (1897), piesă lirică după romanul lui Alfonse Daudet, reflectă unele influenţe veriste infiltrate în creaţia lui Massenet şi conturează un alt personaj feminin : Fanny Legrand. Este o operă ce abundă în patetism melodramatic, în care Massenet acordă cântului rol esenţial ;

Cendrillon (Cenuşăreasa, 1898), basm în patru acte şi şase tablouri după Perrault şi *Grisélidis* (1901), poveste lirică în trei acte cu un prolog, sunt două opere ce se adresează copiilor, primele de acest fel ;

Le jongleur de Notre-Dame (1904), miracol în trei acte, este o povestire religioasă comică, amuzantă, fabulaţia fiind luată din literatura Evului Mediu (sec. XV). Interesantă este muzica, din care se remarcă dansul fetelor de la ţară *(bergerette)*, o operă în care cântă numai bărbaţii (nici un rol feminin) ;

Ariane (1906), este o operă în cinci acte după un poem de Catulle Mendès, în care Ariane este o eroină ca şi Manon. Muzica este elegantă şi strălucitoare în orchestraţie. Plânsul Arianei este de o durere emoţionantă. Se remarcă, de asemenea, arioso-ul Arianei din primul act ;

Thérèse (1910) este o dramă muzicală în două acte, a cărei acţiune se petrece în anii 1792—93 şi aduce în scenă epoca Revoluţiei franceze ;

Bacchus (1908), operă în patru acte şi şapte tablouri, după un poem de Catulle Mendès, este un elan de lirism în onoarea vieţii, exaltarea existenţei în bucurie şi frumuseţe ;

Don Quichotte (1910), comedie eroică în cinci acte, după Jacques Le Lorrain (nu după Cervantes !), pe un libret de Henri Cain, este un fel de ,,autobiografie psihică şi morală'' [48], un subiect liric, mai liric decât adevăratul *Don Quichotte* de Cervantes ;

Roma (1911) este o operă tragică în cinci acte, după romanul *Roma învinsă* de Alexandre Parodi, a cărei acţiune se petrece în Roma antică ; ultima operă realizată de Massenet [49].

Încadrându-se în estetica operei romantice franceze, creaţia lui Massenet, prin problematica abordată, prin stilul melodic pur — afişat încă în primele opere — a cucerit publicul francez, impunându-se ca un veritabil ,,şef'' al noului val.

---

[47] Louis Schneider, op. cit. pag. 111.

[48] Louis Schneider — op. cit., pag. 199.

[49] *Panurge* (1913) şi *Adamis et Cleopatra* (1913) sunt lucrări postume.

Prin comparaţie, putem spune că niciodată expresia muzicală lirică nu a cunoscut o asemenea forţă ca în creaţia lui Massenet, caracterizată prin simplitatea şi capacitatea ei de a fi sentimentală, duioasă, sensibilă, transparentă şi vaporoasă, suavă şi fragilă, patetică şi dureroasă, aşa cum sunt de fapt majoritatea eroinelor sale, sacre sau profane, nediferenţiate decât prin costume. Ducând mai departe cuceririle operei lirice franceze, Massenet atinge unul dintre punctele culminante ale teatrului liric francez de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

★

Cea mai originală contribuţie la renovarea şi orientarea operei franceze pe drumul realismului şi al afirmării unui specific naţional a adus-o Georges BIZET (1838–1875) [50], şi el membru fondator al Societăţii Naţionale de muzică, unul dintre puţinii muzicieni francezi ai timpurilor sale care, cu o putere de pătrundere, acuitate şi sensibilitate surprinzătoare, a intuit direcţia nouă de dezvoltare a operei franceze de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

,,Compozitor original, dotat cu un puternic temperament artistic şi o impresionantă siguranţă componistică, Georges Bizet a tins cu consecvenţă spre o sinteză a celor două tipuri de operă franceză — opera comică şi opera mare'' [51], pe care predecesorii săi le-au promovat în creaţia lor de-a lungul deceniilor, satisfăcând gustul facil al unui public burghez. Bizet porneşte din această ambianţă devenită tradiţională (o adevărată modă a timpului) însă treptat, acumulând o bogată experienţă şi meşteşug în domeniul teatrului muzical, având revelaţia dramei wagneriene şi cunoscând patetismul melodramatic italian, îşi făureşte un stil propriu, devenind unul dintre cei mai originali creatori de operă naţională franceză, un punct de reper în drama lirică modernă. Evoluţia lui Bizet este continuu ascendentă şi ea poate fi observată de la o lucrare la alta. Mijloacele sale de expresie sunt simple dar directe, obţinute după cum nota Nietzsche: ,,fără grimasă! fără falsificări! fără născocirea unui mare stil'' [52].

Melodia, în primul rând, se constituie ca un şuvoi într-o curgere continuă, întărind în expresie acţiunea ce se amplifică gradat spre culmi dramatice tensionale. Perspectiva devenirii melodice îşi are sorgintea în stilul berliozian, în modalitatea proprie şi originală de personalizare idea-

---

[50] S-a născut la Paris, la 25 octombrie 1838, într-o familie de muzicieni; tatăl său era profesor de canto, mama pianistă — sora celebrului cântăreţ Delsarte. Cu aptitudini muzicale excepţionale, la vârsta de 9 ani este primit la Conservator, unde studiază cu Marmontel, Benoist şi J. F. Halévy, obţinând numeroase distincţii (premiul I pentru solfegiu, premiul II pentru pian, premiul I pentru orgă şi fugă). În 1857 cucereşte premiul Romei. Apreciat ca mare pianist (Liszt îi întrevedea o carieră strălucitoare), G. Bizet efectuează transcripţii orchestrale şi reducţii pentru pian şi desfăşoară o bogată activitate de critic muzical, în paralel cu acestea realizându-şi şi planurile de creaţie, fiind puternic atras de operă. Membru fondator al Societăţii Naţionale de muzică, G. Bizet cu greu reuşeşte să se afirme, lucrările sale, prin tematica şi modalităţile de realizare, nefiind apreciate de publicul şi presa conservatoare. Cu sănătatea zdruncinată, decepţionat după insuccesul cu opera *Carmen*, G. Bizet moare la Bougival, la 3 iunie 1875, în urma unor crize cardiace, în vârstă de 37 de ani.

[51] Ileana Raţiu, *Bizet*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1974, pag. 13.

[52] Paul Landormi, *Bizet*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1929, pag. 174.

tică muzicală. Nu leit-motive (ca la Berlioz), ci teme simbol, concepute ca personaje active în planul desfăşurărilor dramei muzicale, în alcătuirea ei lirică.

Armonia mijloacelor de expresie rezultă din modul particular în care Bizet şi-a gândit drama, din complexitatea arhitectonică vocal-simfonică, într-o continuă devenire spre autenticitate şi veridicitate, spre o particularizare stilistică naţională franceză. Această particularizare inaugurată de Berlioz — şi conturată de Gounod pe alte planuri ale expresivităţii melodice — îşi găseşte o deplină realizare la G. Bizet care, prin melodismul său de culoare franceză, prin expresia sa arhaizantă, de sensibilitate galică, atinge înălţimi nebănuite în planul realizării unui specific naţional francez în teatrul liric.

Deşi în creaţia sa a abordat o mare varietate de genuri muzicale [53], opera rămâne domeniul împlinirilor sale artistice, impunându-l în lumea muzicală ca un mare gânditor şi inovator al concepţiilor de creaţie, al modalităţilor de concepere şi realizare a dramei muzicale. Debutul lui în teatrul liric cu operetele : *La Prêtresse* (Preoteasa, 1854) şi *Le Docteur Miracle* (Doctorul miracol, 1857) la Teatrul „Bouffes Parisiennes'', compuse pentru concursul iniţiat de Offenbach în scopul stimulării interesului pentru noul gen creat, a fost urmat de prima sa operă *Don Procopio* (1858), o operă comică scrisă în urma revelaţiei pe care a avut-o în faţa piesei cu acelaşi nume de dramaturgul italian Carlo Cambiaggio, o operă în limba italiană, concepută şi realizată în spiritul lui Donizetti, foarte apropiată ca stil şi plan arhitectural de *Don Pasquale*, dar individualizată din punct de vedere melodic. Acţiunea operei [54], plină de vervă şi neprevăzut, a determinat crearea unei muzici caracteristice, din care specificul francez — inconfundabil prin exuberanţa, rafinamentul şi eleganţa sa — răzbate din multitudinea italienismelor operei, fără a o impune atenţiei auditorilor şi cercetătorilor ca o mare capodoperă.

După câteva proiecte nerealizate : *Esmeralda* după romanul *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo, *Le Tonnelier de Nürnberg* (Dulgherul din Nürnberg) după o povestire de E. T. A. Hoffmann, *L'Amour peintre* (Amorul pictor) după Molière, şi după comedia într-un act *La Guzla de l'Emir* (Guzla emirului, 1861), retrasă de compozitor de la Opera Comică din Paris şi distrusă ulterior, Georges Bizet aspiră la o consacrare definitivă, prin *Les Pêcheurs de perles* (Pescuitorii de perle, 1863), o operă în trei acte, pe un libret de Michel Carré şi E. Cormon.

Acţiunea operei [55], desprinsă dintr-o povestire orientală, condusă stângaci, nerealizată în planul dramaturgiei, cu situaţii neclare şi neverosimile, i-a prilejuit compozitorului ocazia creării unei muzici distincte şi

---

[53] Vezi catalogul creaţiei la pag. 143.

[54] Don Procopio, amorezul bătrân şi bogat, urmăreşte să se căsătorească cu o tânără şi frumoasă fată îndrăgostită de un chipeş ofiţer. Stratagema celor doi tineri îl determină pe Don Procopio să renunţe, făcând posibilă căsătoria şi fericirea lor.

[55] Doi tineri din Ceylon, Nadir şi Zurga, buni prieteni, se îndrăgostesc de Leila, înzestrată cu o voce fermecată, capabilă să alunge spiritele rele, favorizând astfel pescuitul perlelor. Preferinţele Leilei se îndreaptă spre Nadir. Gelos, Zurga instigă pescarii îngroziţi de furtuna dezlănţuită ca din senin, condamnându-i pe cei doi tineri să fie arşi pe rug. Un puternic incendiu mistuie satul. Astfel că pescarii se luptă cu focul, în timp ce Zurga cedează şi redă libertatea celor doi îndrăgostiţi, el primindu-şi apoi pedeapsa mulţimii.

firești, expresive și agreabile, colorată cu multe elemente exotice. Din operă se desprind câteva pagini de mare valoare — dată de melodismul și cantabilitatea lor (Aria Leilei, Aria lui Nadir, duetul Nadir-Zurga), în ciuda unor platitudini armonice și timbrale și diluări în planul realizării psihologiei personajelor.

Nici *La Jolie Fille de Perth* (Frumoasa fată din Perth, 1867), operă în patru acte după Walter Scott, care atrage atenția prin coloritul local, prin îndrăznelile armonice, tenta modală a dansului țigan din actul I (un eolian pe *si*) și bogăția timbrală, și nici *Djamileh* (1871), operă comică într-un act, după *Namouna* de Alfred de Musset, realizată într-o ambianță exotică, cu o melodică sugestivă, din care răzbate izul ,,unui folclor imaginar''[56], n-au reușit să-i ridice prestigiul și autoritatea în lumea operei — cu tot succesul lor eclatant dar efemer.

Se părea că Bizet nu-și găsește încă drumul tocmai în genul de care se simțea cel mai puternic atras, deși crease câteva lucrări în care talentul său de compozitor dramaturg era puternic evidențiat. Dar iată că muzica scrisă la drama lui Alphonse Daudet — *Arleziana* — îi aduce un impresionant succes[57] prin expresia sinceră și profundă, prin capacitatea ei de a emoționa, de a contura personajele și de a reda starea sufletească a acestora.

Plasticitatea melodică, varietatea ritmică, bogăția armonică și ingeniozitatea combinațiilor timbrale conferă muzicii lui Bizet distincție și originalitate. Ne reține atenția în mod deosebit intenția compozitorului de a realiza un specific național, accentuat prin culoarea provensală a melodiilor și ritmurilor create sub influența folclorului[58], făcând din *Arleziana* o adevărată capodoperă[59], ce-l apropie de culmea creației sale și a teatrului liric francez din a doua jumătate a secolului al XIX-lea : opera *Carmen*.

Adevărată izbândă a compozitorului și a muzicii franceze, *Carmen* (1875), operă comică în patru acte, pe un libret alcătuit de Henry Meilhac și Ludovic Halévy, după nuvela lui Prosper Mérimée, s-a impus de la început în viața muzicală pariziană ca un eveniment de excepție. ,,Este o capodoperă'' ... exclamă Camille Saint-Saëns, alăturându-i-se în aprecierea lucrării și alți muzicieni[60], în ciuda indiferenței și a reacției dure din partea unui public conservator și a unei critici severe, care nu vedea în noua operă decât ,,imoralitate'', iar în Carmen ,,o creatură incultă, un animal sălbatic, un rol abominabil care nu trebuia adus niciodată pe scenă ...''[61]

---

[56] Ileana Rațiu,. op. cit., pag. 84.

[57] Muzica, comandată de către directorul Teatrului ,,Vaudeville' din Paris, a fost prezentată în premieră la 1 octombrie 1872.

[58] *Marche del Rei* în preludiu, *Er dou Guet* în cântecul de leagăn al Inocentului și *Dans dei Chivau Frus* în farandolă. Vezi: Ileana Rațiu, op. cit., pag. 91.

[59] Din partitura muzicii la *Arleziana*, Bizet a extras două suite, frecvent prezentate în programele de concert.

[60] ,,*Carmen* de Bizet — una dintre cele mai fermecătoare opere ale vremurilor noastre'', spunea Ceaikovski. Vezi, P. I. Ceaikovski, *Despre operă*, Editura Cartea rusă, pag. 41.

[61] F. de Laugenevaix, în *Revue des Deux-Mondes*. Vezi: Rațiu, Ileana, op. cit., pag. 103.

Această reacţie ostilă — explicabilă dealtfel — a fost determinată de noutatea şi veridicitatea situaţiilor dramatice desprinse din lumea contemporană a unor oameni simpli (soldaţi, muncitori, contrabandişti, toreadori şi copii de pe stradă, ce pentru prima dată apar pe scenă) şi nu din lumea zeilor, regilor sau a nobililor, cum se obişnuia până acum.

Fabulaţia lui Mérimée [62], o puternică dramă pasională desprinsă din viaţa unor oameni simpli, din sudul însorit al Spaniei secolului al XIX-lea, i-a oferit compozitorului posibilitatea creării uneia dintre cele mai originale lucrări destinate teatrului liric, o operă inedită prin realismul situaţiilor şi simbolica acţiunilor eroilor, de o puternică vibraţie şi emoţie, semnificativă prin realizarea muzicală — concordantă cu idealul estetic formulat de Societatea Naţională de Muzică. Pentru că, deşi cu acţiunea în afara spiritualităţii franceze, „deşi inspirată din altă zonă etnică, opera *Carmen* este purtătoarea unei facturi stilistice franceze prin întreaga mărturie a melodismului exteriorizat în dominantele sensibilităţii galice" [63]. În felul acesta, *Carmen* este o autentică operă naţională franceză, nu numai prin apartenenţa compozitorului la o anumită sensibilitate poetico-melodică, de o anumită factură stilistică, ci şi prin valoarea muzicală „prin structura internă a acelui echilibru galic între ficţiunea poetică şi luciditatea spectacolului" [64], prin clasicizarea melodiei romantice de expresie lirică franceză, prin modernitatea sa determinantă în purificarea atmosferei îmbâcsite a Operei Comice.

Aparent tradiţionalistă în ansamblul său arhitectural, prin cuprinderea în cele patru acte a unor numere închise, opera *Carmen* oferă ascultătorului şi cercetătorului surprize dintre cele mai interesante atât în planul dramaturgiei muzicale (prin integrarea acţiunilor eroilor principali în mediul social, colectiv căruia îi aparţin, prin conturarea muzicală a psihologiei şi a sensului acţiunilor lor), cât mai ales în noutatea limbajului muzical, de o autentică vibraţie şi funcţionalitate, de o expresie captivantă în duioşia ei.

Unitatea dramaturgiei muzicale este asigurată şi de concepţia vocal-simfonică, oratorială a operei, în alcătuirea ei melodică, într-o continuă devenire, bogată în valenţe expresive şi înzestrată cu o puternică forţă de caracterizare.

Culoarea şi specificul spaniol al intonaţiilor şi ritmurilor muzicale sporesc valoarea partiturii, în originalitatea ei [65]. Acestea sunt folosite

---

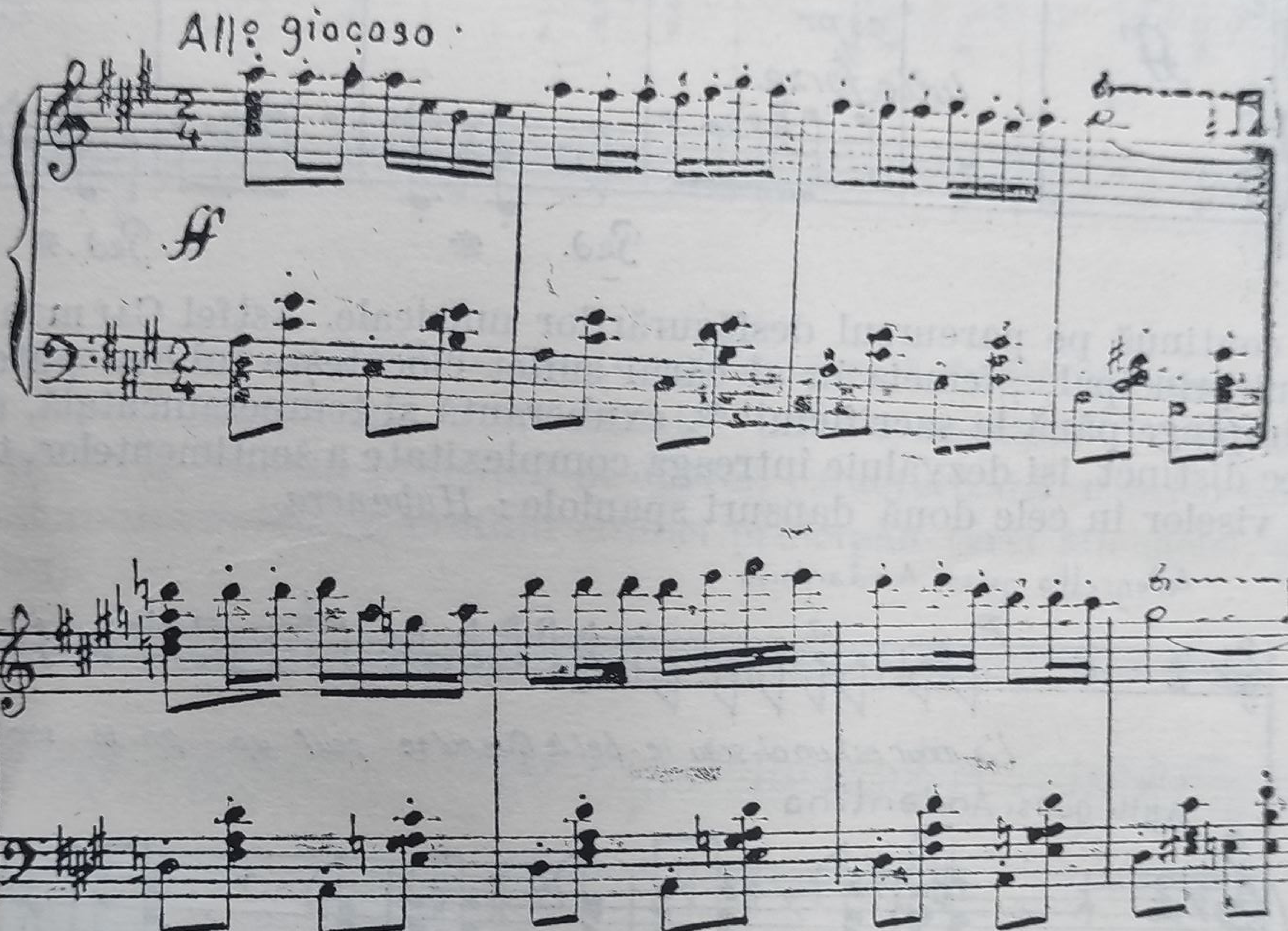
[62] Carmen, tânăra şi frumoasa ţigancă, muncitoare la o fabrică de tutun din Sevilla, este arestată de către Don José — la ordinul ofiţerului Zuniga —, vinovată de a fi rănit cu cuţitul o altă lucrătoare. Cuprins de o pasiune puternică, convins că şi Carmen l-a îndrăgit, Don José o eliberează, înlesnindu-i fuga. Se vor reîntâlni în cârciuma lui Lillas Pastia, unde împrejurările îl determină pe Don José să intre alături de Carmen în rândul contrabandiştilor. Dar Carmen iubeşte. Pentru ea „L'amour est un oiseau rebelle", astfel că toreadorul Escamillo este noua ei pasiune şi în zadar Don José o imploră să-l iubească din nou, ea îl refuză cu dispreţ, căutându-şi toreadorul aclamat de mulţime, care urmează să iasă învingător din arenă. Dezamăgit şi orbit de gelozie, Don José, cu un cuţit, o loveşte pe Carmen, prăbuşindu-se apoi peste trupul ei neînsufleţit.

[63] Constantinescu Grigore, *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980, pag. 182.

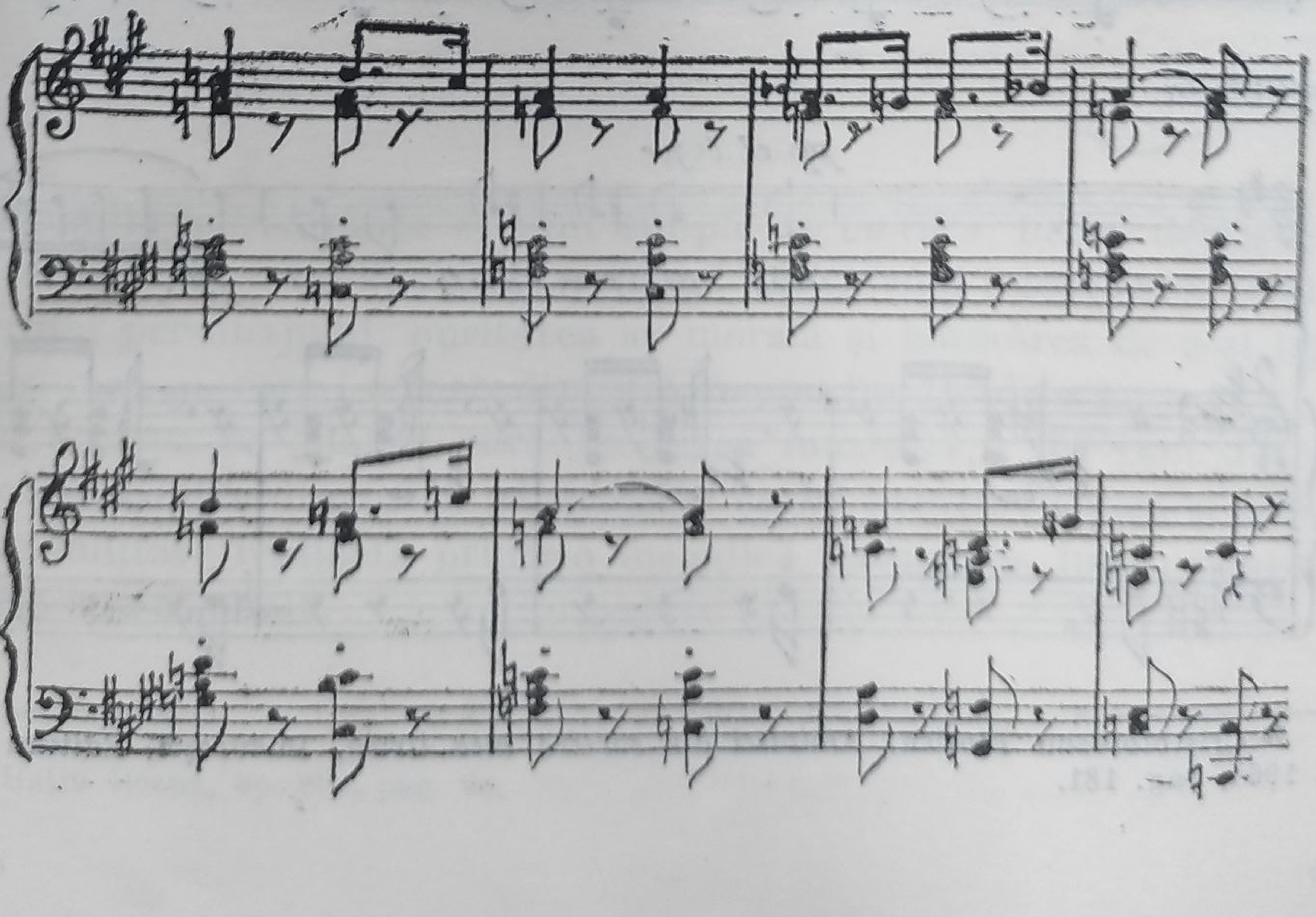
[64] Ibid.

[65] Deşi nu a fost niciodată în Spania, Bizet, pe baza cunoaşterii unor documente şi a unor colecţii (cea a lui Yradier), reuşeşte să-şi însuşească stilul muzicii spaniole şi să realizeze un autentic cadru spaniol, integrându-se perfect în specificitatea spaniolă.

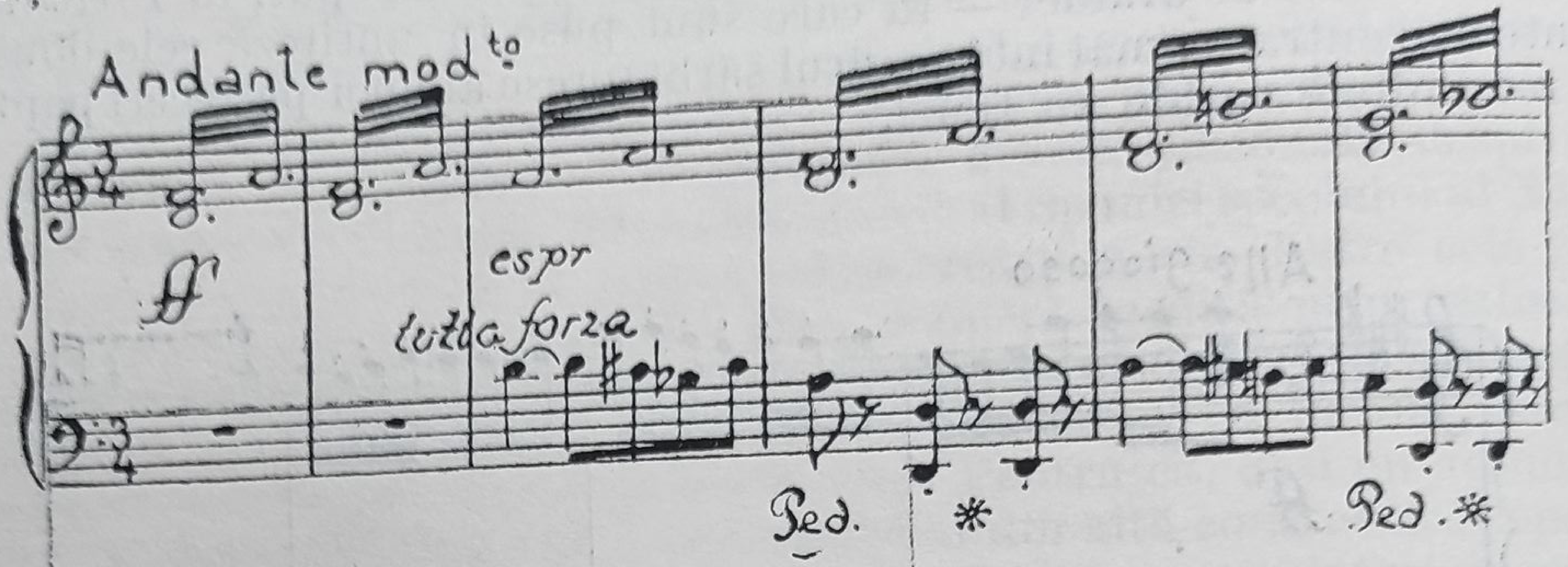
cu rafinament și subtilitate de Bizet în conturarea muzicală a cadrului acțiunii și a chipurilor eroilor săi. Ele apar de la început, în *Preludiu*, un fel de rezumat al dramei — în care sunt puse în antiteză cele două elemente de contrast : mai întâi cadrul sărbătoresc al unor petreceri populare, cu renumitele coride cu tauri,



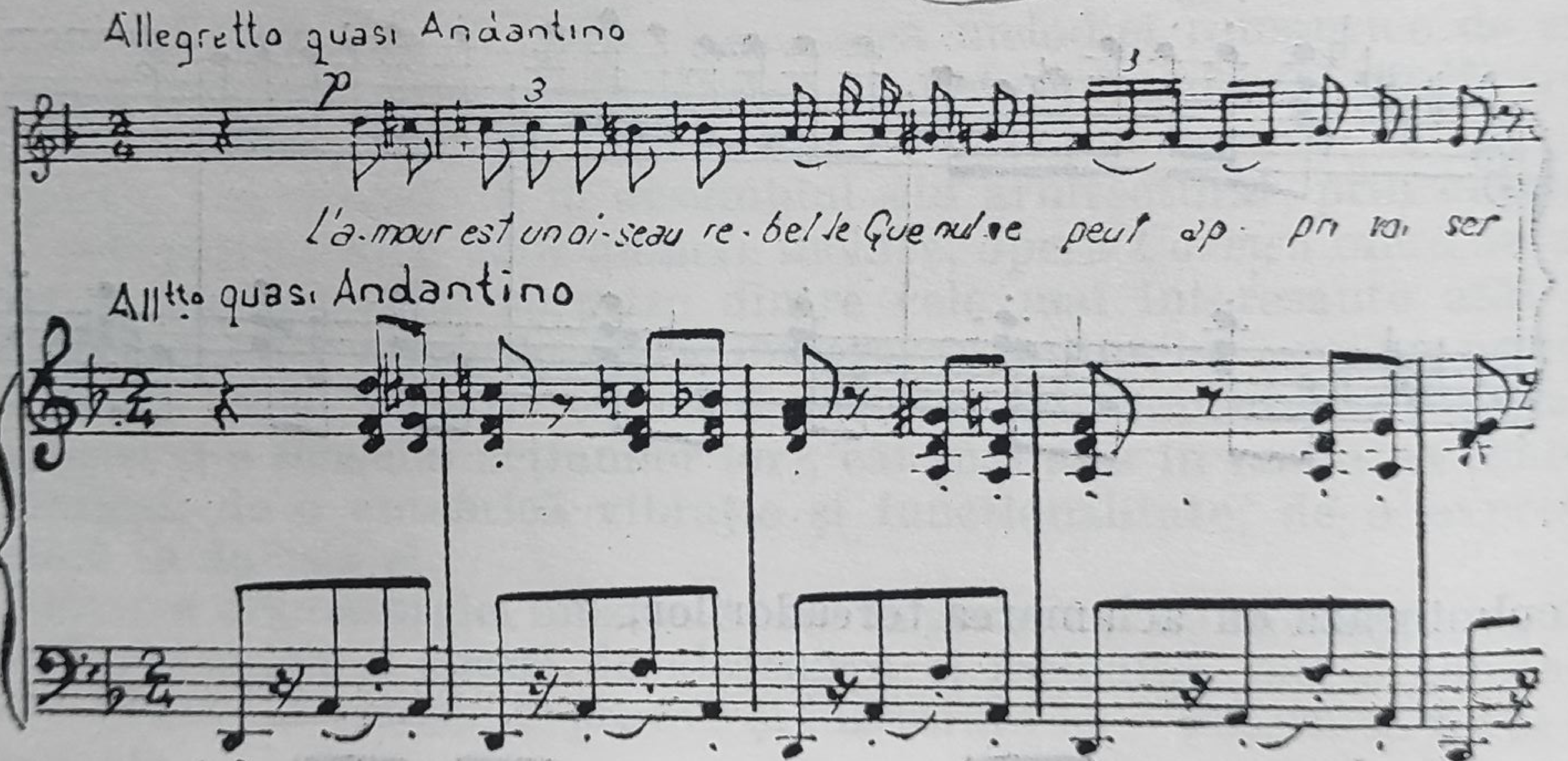
ce culminează cu aclamarea toreadorilor,



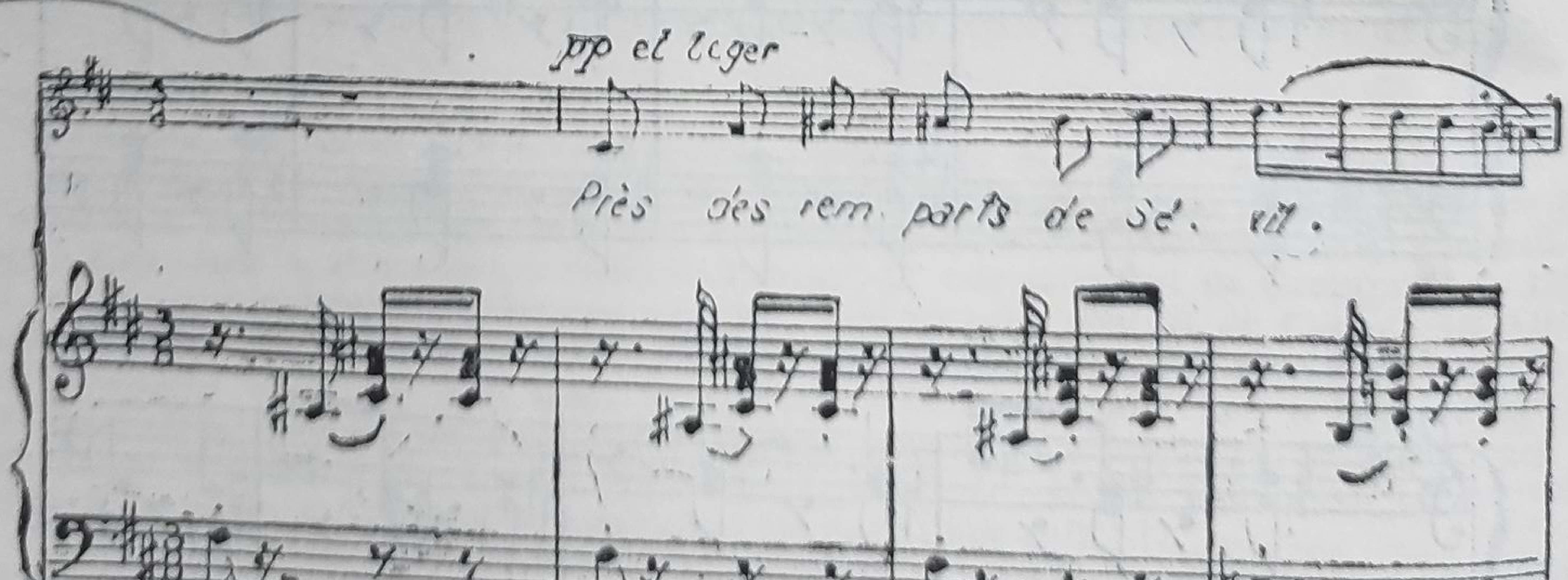
apoi drama tinerei și frumoasei Carmen, sugerată de acel motiv al desti-
nului și iubirii într-o alcătuire melodică caracteristică cântecelor gitane—,



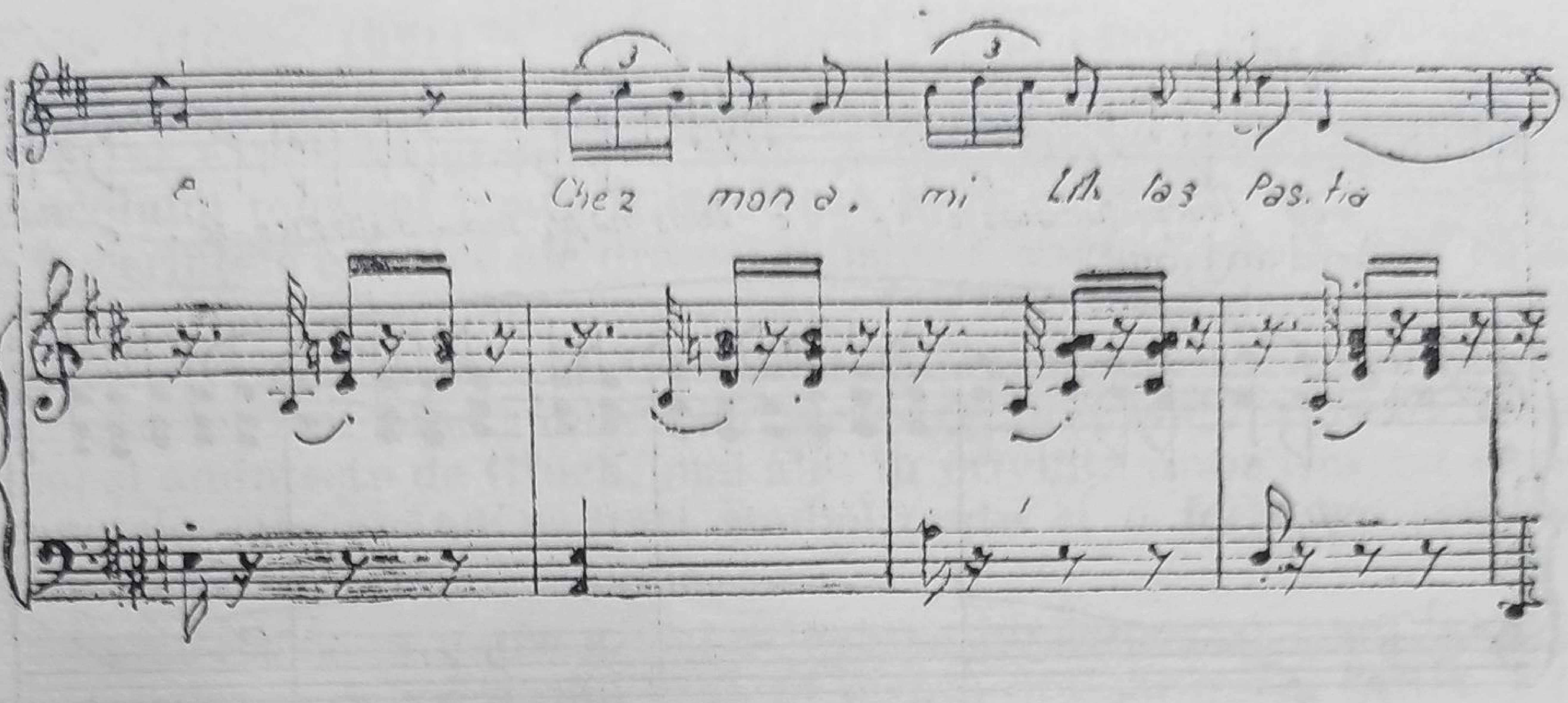
și se continuă pe parcursul desfășurărilor muzicale. Astfel Carmen personajul principal, „femeia în al cărui suflet clocotește iubirea puternică ce o împinge până la sacrificiu" [66], exuberantă și temperamentală, de un farmec distinct, își dezvăluie întreaga complexitate a sentimentelor, trăirilor și viselor în cele două dansuri spaniole : ***Habanera***



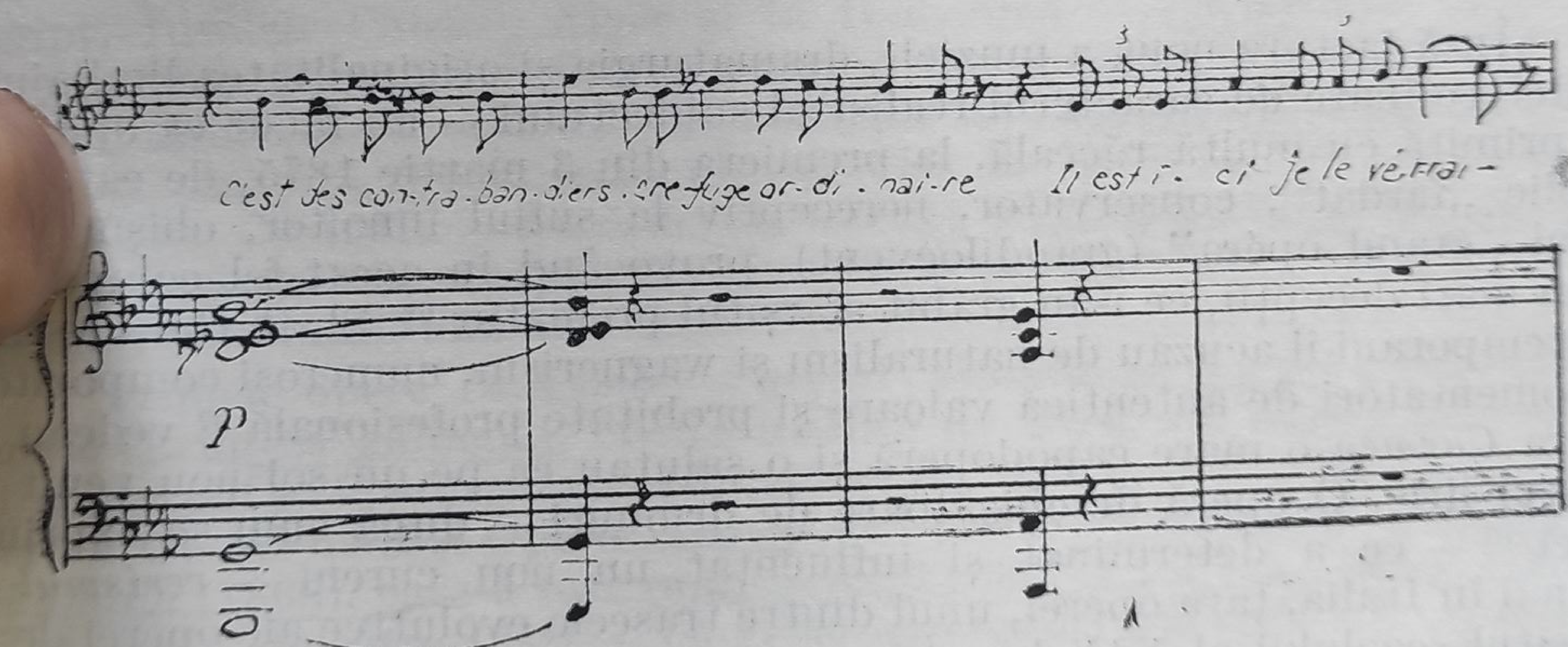
și ***Segudilla.***



[66] Cristoforeanu Florica, *Amintiri din cariera mea lirică*, București, Editura Muzicală, 1964, pag. 181.



În contrast cu această robustețe temperamentală feminină apare „Michaela, replică „dulceagă a pasionatei țigănci spaniole" [67], cel de-al doilea personaj feminin principal al operei, caracterizată printr-o delicatețe voit contrastantă cu profilul eroinei principale (aria Michaelei, actul al treilea).

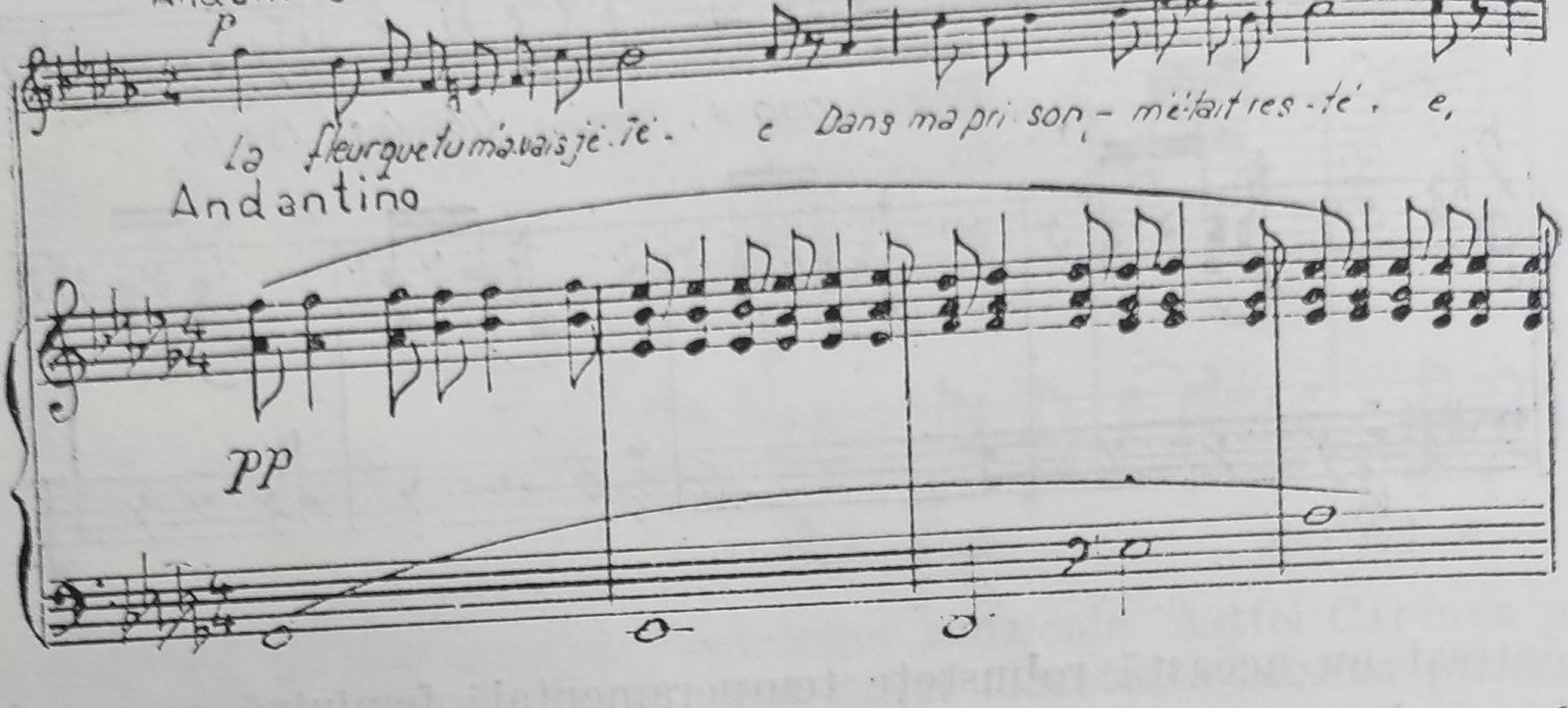


Melodiile încredințate ei sunt simple ca factură, într-o desfășurare calmă, însoțite de armonii simple, punând în evidență integritatea și tăria caracterului personajului, puritatea sa morală și hotărârea de a-și îndeplini misiunea pe care i-a încredințat-o mama lui Don José.

La acestea se adaugă caracterizarea muzicală a lui Don José — care oscilează între dragostea pătimașă și oarbă pentru Carmen și obligațiile sale militare realizată printr-o melodică tensională, într-o continuă potențare ascensională.

---

[67] Rațiu Ileana, op. cit., pag. 98.



Inegalabile prin realizarea lor muzicală rămân și scenele de ansamblu: cvintetul Carmen-Frasquita-Mercedes-Dancaire-Remendado din actul al doilea, terțetul cărților, duetul Michaela-Don José din actul al treilea și duetul final, una dintre cele mai impresionante, desăvârșite și emoționante pagini muzicale, copleșitoare prin intensitatea dramatică a expresiei, punctul culminant al operei și al carierei de compozitor a lui Georges Bizet.

Însă factura nouă a muzicii, dramaturgia și originalitatea limbajului — determinate de caracterul realist al subiectului — au făcut ca opera să fie primită cu multă răceală, la premiera din 3 martie 1875, de către un public „fardat", conservator, nereceptiv la suflul înnoitor, obișnuit cu stilul „grand opéra" (grandilocvent), provocând în acest fel compozitorului mari decepții, ce i-au grăbit sfârșitul prematur [68]. Și, în timp ce unii contemporani îl acuzau de naturalism și wagnerism, numeroși compozitori și comentatori de autentică valoare și probitate profesională [69] vedeau în opera *Carmen* o mare capodoperă și o salutau ca pe un sol nou venit în teatrul liric. O operă deschizătoare de drumuri — după cum se exprima Bizet [70] — ce a determinat și influențat un nou curent — *verismul* — tocmai în Italia, țara operei, unul dintre traseele evolutive ale operei de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, „un punct de plecare în drama lirică modernă" [71].

★

Fenomenele adiacente de convergență în particularizarea specificului muzicii franceze evidențiază și creația de operă a lui Camille SAINT-

[68] Decepționat în urma insuccesului cu opera *Carmen*, Bizet moare la 3 iunie 1875.

[69] C. Saint-Saëns, G. Fauré, Fr. Nietzsche, R. Wagner, P. I. Ceaikovski, ș.a.

[70] „Mi-am găsit drumul. Știu ce fac — scria Bizet în 1872, după premiera operei *Djamileh*. Școala ornamentelor fără nici un rost, a ruladelor, a minciunii, a murit. S-o îngropăm fără lacrimi și fără regrete și — înainte!" Dintr-o scrisoare adresată lui Edmond Galabert.

[71] Henry Gauthier-Villars, *Bizet*, Paris, Librairie Renoud, pag. 115.

SAËNS (1835–1921)[72], compozitorul în a cărui viziune apoteotică opera de tipul „grand" atinge culmi nebănuite în planul montării, al fastului şi al expresiei grandilocvente. Supradimensionarea la maximum a spectacolului muzical poate fi înţeleasă la Saint-Saëns ca o replică franceză la cerinţele estetice ale dramei muzicale wagneriene. Numai că Saint-Saëns nu urmează drumul wagnerian, ci se leagă mai degrabă de Berlioz, de stilul operei *Troienii la Cartagina*. Stilul oratorial vocal-simfonic se potriveşte cel mai bine subiectelor alese (de preferinţă biblice, istorice şi antice) şi aminteşte de Gluck, mai ales în privinţa dramaturgiei muzicale, personajele sale având calităţi simbolizante şi o forţă generalizatoare comune unor simţăminte umane.

Saint-Saëns propune astfel o viziune fundamental nouă, un romantism clasicizant de prestanţă atât în planul dramaturgiei, cât şi în cel al discursului muzical, scontând pe un efect extraordinar, motivaţia poematică oferindu-i cadrul amplificării imagisticii sonore şi scenice, înălţate la dimensiunea fantasticului şi colosalului.

Forţa de expresie este amplificată şi de melodismul său vocal desprins din organonul bel-canto-ului, într-o desfăşurare amplă, cu fraze ample, sesizabile atât în cântul solo, cât şi în marile ansambluri, un melodism impregnat de elemente exotice şi orientale—, rezultat al cunoaşterii directe a specificului şi particularităţilor intonaţionale, prin călătorii în Egipt, Insulele Canare, Alger şi în Indochina —, de formule caracteristice (prima operă, *La Princesse jaune* — melos japonez, baletul din *Samson şi Dalila* — cu orientalisme), alături de modalismul frapant, consecinţă a practicii îndelungate de organist la Biserica Saint-Merry şi la Madeleine. Cu toată această diversitate, stilul său este unitar şi personal, şi se relevă atât în creaţiile instrumentale şi orchestrale, cât şi în creaţia de operă abordată mai ales după 1870.

Primele opere *Le Timbre d'argent* (Timbrul de argint) şi *La Princesse jaune* (Prinţesa galbenă), create înainte de 1870, au trecut neobservate şi nu au putut fi prezentate, izbindu-se de rezistenţa şi opacitatea conducerilor Operei mari şi Operei comice. Tot astfel s-a întâmplat şi cu *Samson şi Dalila* (1868), care a fost reprezentată abia în 1877 în limba germană, la Weimar, de către Liszt — cu generozitatea-i caracteristică —, relevând calităţile de dramaturg ale compozitorului, fiind admisă la Opera din Paris tocmai în 1892.

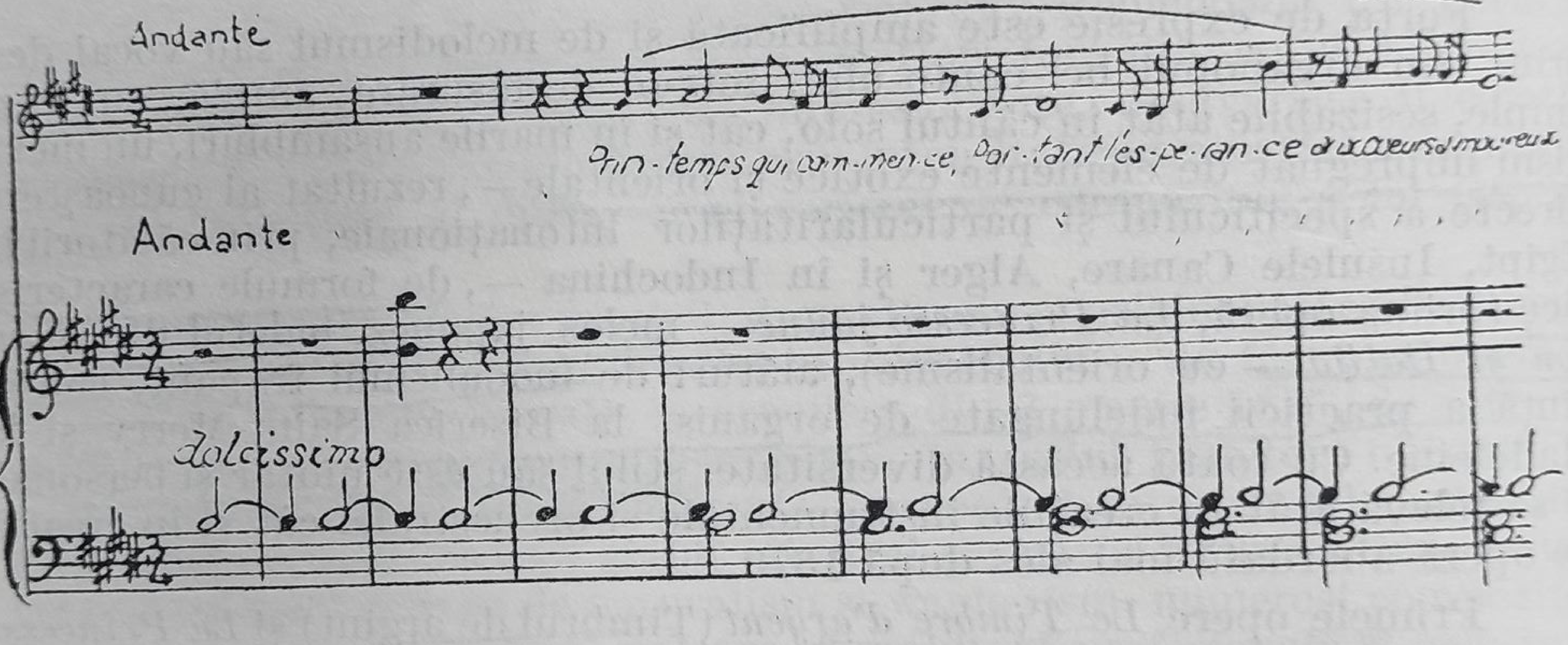
---

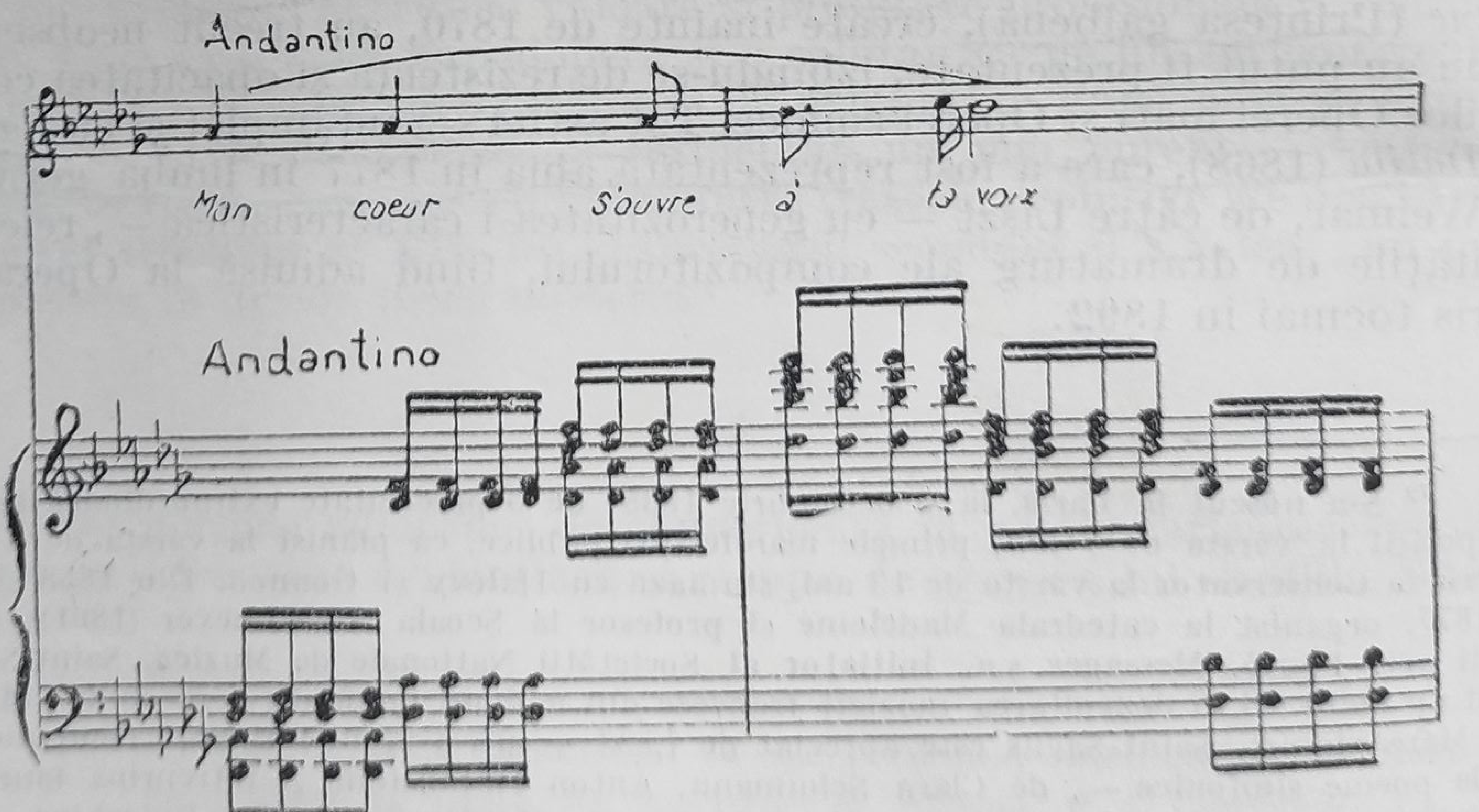
[72] S-a născut la Paris, la 9 octombrie 1835; de o precocitate extraordinară (primele compoziţii la vârsta de 7 ani, primele manifestări publice, ca pianist la vârsta de 10 ani). Înscris la Conservator la vârsta de 13 ani, studiază cu Halévy şi Gounod. Din 1858 şi până în 1877, organist la catedrala Madeleine şi profesor la Şcoala Niedermeyer (1861); printre elevii săi: Fauré, Messager ş.a. Iniţiator al Societăţii Naţionale de Muzică, Saint-Saëns a jucat un mare rol în dezvoltarea muzicii franceze din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Mare pianist, Saint-Saëns este apreciat de Liszt — sub a cărui influenţă compune seria sa de poeme simfonice —, de Clara Schumann, Anton Rubinstein. A întreprins numeroase călătorii de concerte în Germania, Anglia, America, Spania, Rusia, India, Indochina, Egipt ş.a. în calitatea sa de compozitor, organist, pianist şi dirijor. Creaţia sa extrem de numeroasă cuprinde toate genurile muzicale. Ideile sale estetice sunt surprinse într-o serie de articole apărute în presa vremii şi publicate mai târziu în volumul *Harmonie et melodie*. A murit în Alger, la 16 decembrie 1921.

Samson și Dalila, operă în trei acte pe libretul lui Fernand Lemaire, inspirată dintr-o legendă biblică [73], aduce pe scenă personaje ,,supra-oameni'' care trăiesc drame puternice, înscriindu-se drept cea mai de seamă realizare a lui Saint-Saëns în domeniul teatrului muzical.

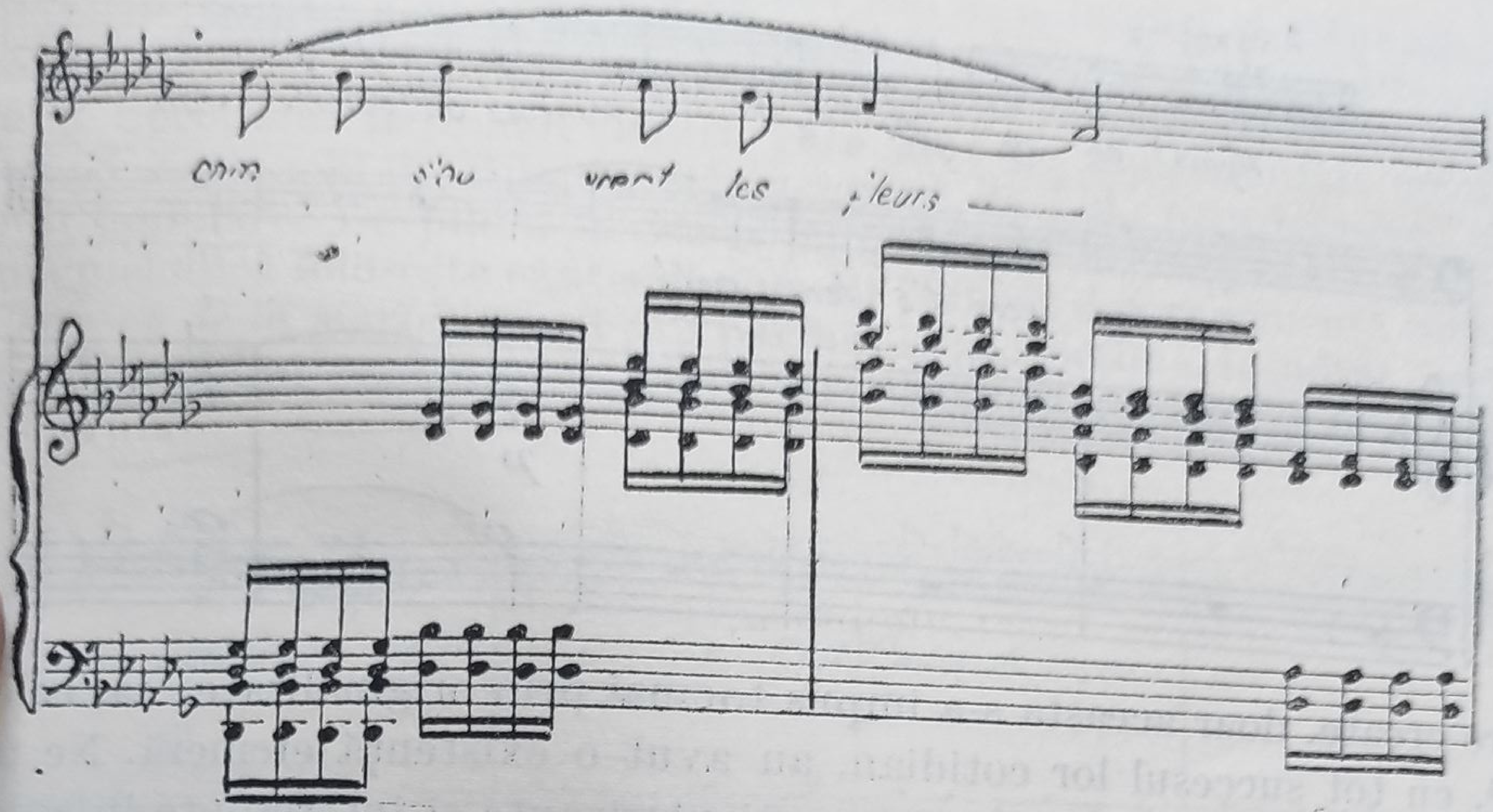
Concepută inițial ca un oratoriu dramatic, opera *Samson și Dalila* este alcătuită ca o suită de tablouri, oferind mai puțin o acțiune închegată. Valoarea scăzută a versurilor libretului a determinat o serie de incoveniente de ordin scenic și neîmpliniri în dramaturgia muzicală. Pe acest fond creează Saint-Saëns o muzică de calitate, de mare emoție și expresivitate, punând în evidență drama lui Samson cel trădat de Dalila, forța sa colosală.

Ceea ce a determinat supraviețuirea acestei opere este însă muzica, o muzică de factură vocal-simfonică, de mare forță de expresie — pe măsura personajului principal —, într-o continuă devenire atât în planul formelor, cât și al esenței. Ce poate fi mai relevant decât minunatele pagini încredințate Dalilei,





[73] Răzvrătindu-se împotriva filistenilor asupritori, Samson îl ucide pe satrapul Abimeleh și împreună cu evreii, al cărui fiu era, reușește să se elibereze. Dar devine sclavul prea-frumoasei și seducătoarei Dalila, venită cu un grup de tinere filistene, pentru a-l oma-



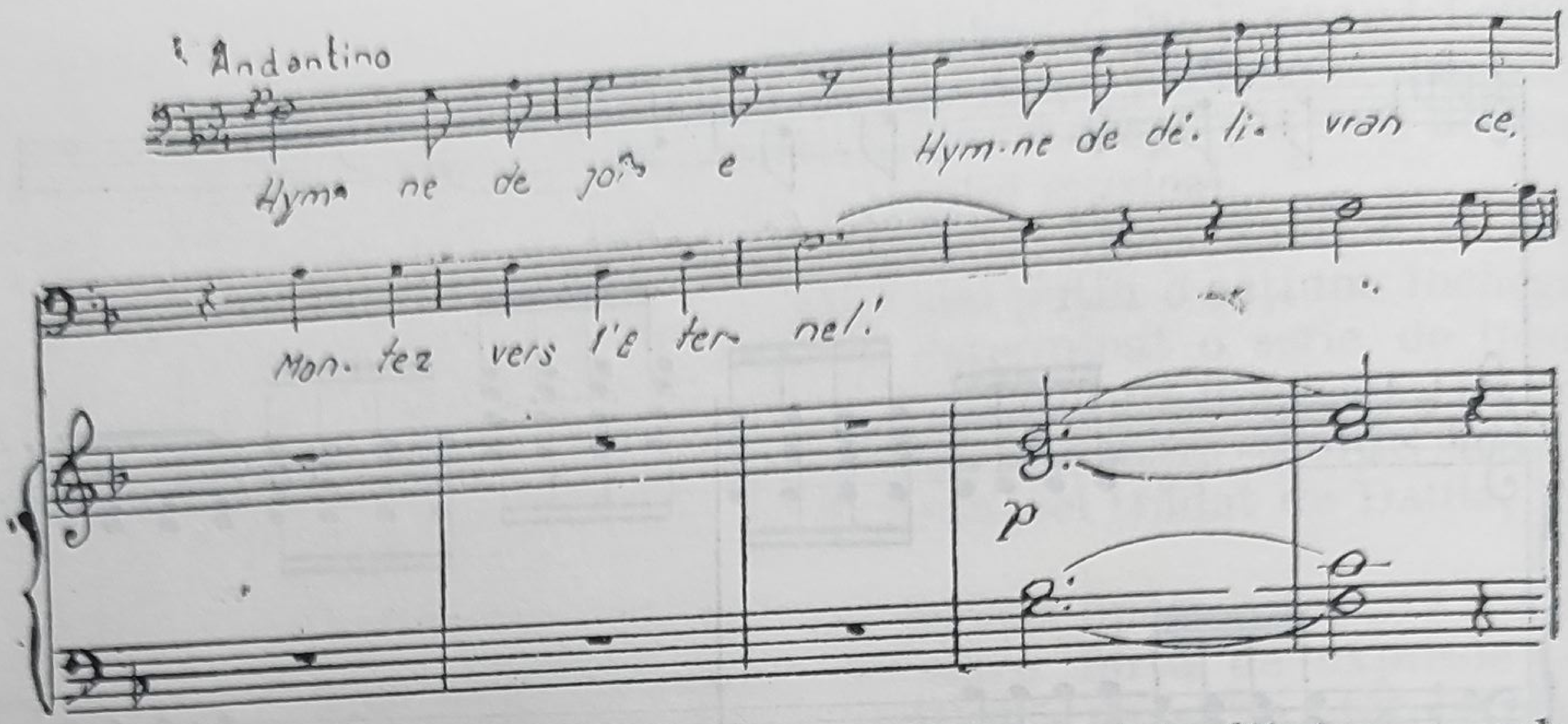
scrise în cel mai autentic stil bel-canto, într-o desfăşurare amplă şi continuă, solicitând şi potenţând la maximum — până la limite — vocea, evidenţiind o manieră personală de cânt, o viziune originală a spectacolului liric, o contribuţie la îmbogăţirea mijloacelor de expresie. Deosebit de plastică şi de sugestivă, muzica operei *Samson şi Dalila* este emoţionantă şi prin varietatea alcătuirilor melodice. Saint-Saëns îi adaugă tradiţiei intonaţii şi formule orientale, arhaismul muzicii sale fiind subliniat şi de construcţiile armonice calchiate pe vechi moduri medievale, expresia devenind plastică şi de efect. Aceste elemente apar în cântul vocal solist al personajelor principale, cel al lui Samson fiind un exemplu prin cantilena captivantă în expresia ei — interiorizată şi dureroasă.

De mare efect este scena prăbuşirii templului Dagon sub forţa braţelor lui Samson, amintind de amploarea şi grandoarea muzicii lui Händel, pe care o depăşeşte însă cu mult în efect. Pe aceeaşi linie a unei maxime expresivităţi şi efect scenic este creat şi cântecul bătrânilor evrei, emoţionanţ prin gravitatea sa religioasă (vezi exemplu muzical de la p. 54) alături de suavitatea melodică şi armonică cu care însoţitoarele Dalilei îl înconjoară pe Samson, de o atmosferă seducătoare.

Eliberată oarecum de conformismul „grand operei", muzica operei *Samson şi Dalila* câştigă în expresie şi forţă de sugestie, impunându-se ca una dintre cele mai emoţionante în ansamblul creaţiei lui Saint-Saëns, o adevărată capodoperă a genului, a muzicii franceze din această perioadă, o culme atinsă ; pentru că, dincolo de ea . . . este abisul. Stilul acesta pompos îşi găseşte sfârşitul tocmai aici, pentru că Saint-Saëns nu a avut urmaşi şi nici el nu a mai realizat ceva asemănător. Dintre cele cincisprezece

(continuare)

gia pe viteaz. Fără a-l iubi, ea este stăpânită de dorinţa de a afla secretul forţei supraomeneşti a lui Samson, pentru a-şi salva poporul. Ameţit şi copleşit de dragostea ei, Samson îi destăinuie secretul. Trădat, Samson este înlănţuit, luându-i-se părul — izvorul forţei sale — şi este întemniţat. Chinuit de remuşcări, orb în urma torturilor la care era supus, Samson este condus în marele templu Dagon, unde este obligat să asiste la celebrarea victoriei filistenilor asupra evreilor, prin propria sa înfrângere. Batjocorit şi ironizat de filisteni şi de însăşi Dalila, Samson are revelaţia forţei sale care renaşte şi, pe neobservate, cuprinde cu braţele coloanele templului, pe care cu forţa sa herculeană le doboară, Dagonul prăbuşindu-se peste filisteni.



opere create, doar aceasta s-a impus tocmai prin originalitatea sa, celelalte [74], cu tot succesul lor cotidian, au avut o existenţă efemeră. Ne reţin atenţia însă prin unele elemente particularizante şi interesante în această conjunctură de adevărată renaştere muzicală franceză. Astfel, opera *Étienne Marcel* (1879) cuprinde arii apropiate de stilul vechi francez, iar în *Henry VIII* Saint-Saëns creează o muzică de factură neoclasică, cu teme împrumutate sau create în maniera virginaliştilor englezi. În *Ascanio* (1890), simţim de asemenea, adierile perioadei Renaşterii prin specificitatea ariilor dansante, iar *Phryné* (1893) şi *Hélène* (1904), pătrunse de spiritul antic, dovedesc marea varietate a mijloacelor de expresie de care dispunea compozitorul, înaltul său profesionalism.

★

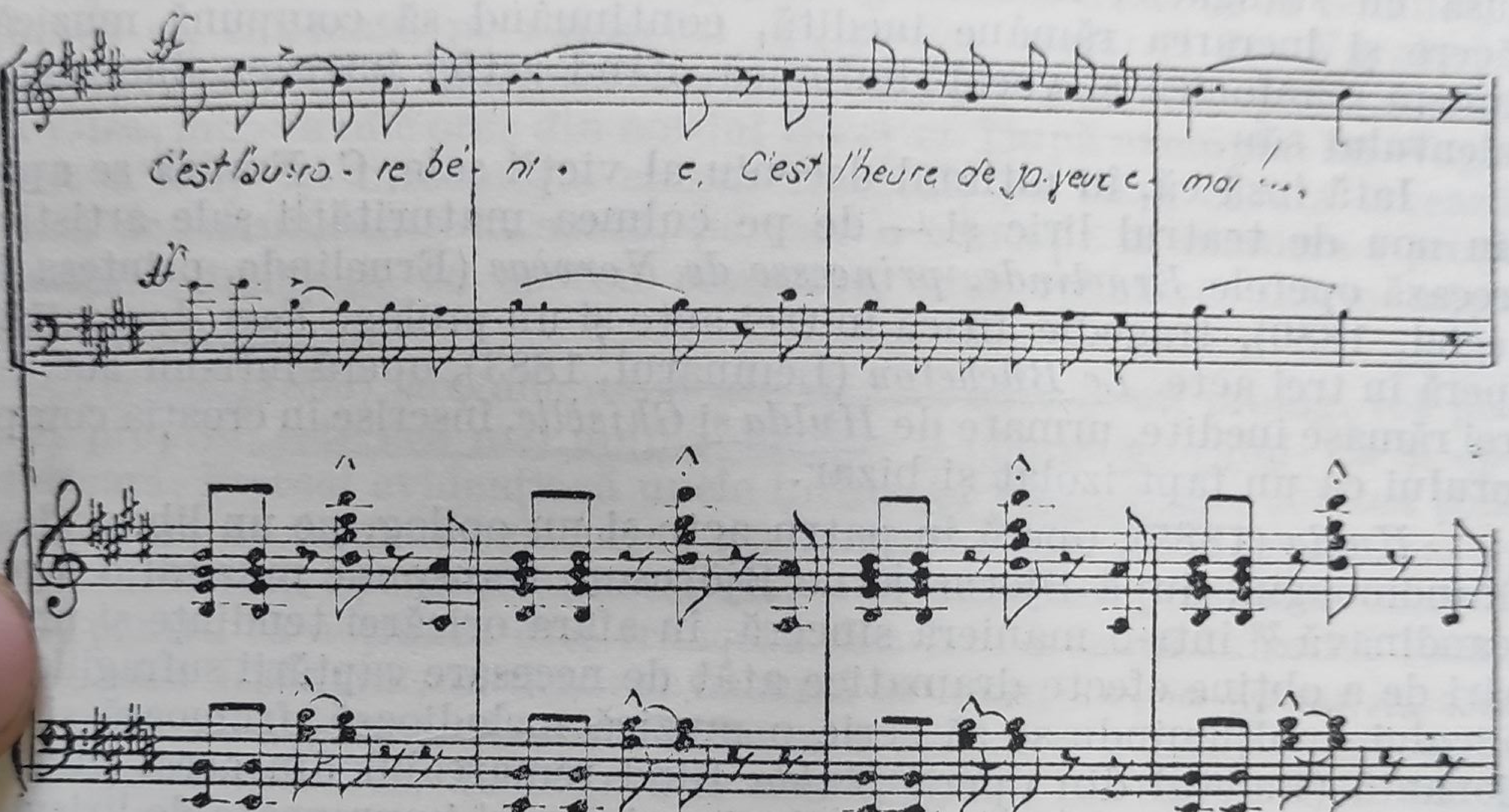
Ca şi Saint-Saëns, Edouard LALO (1823–1892) [75] înnobilează muzica de operă franceză prin câteva lucrări de seamă. Prima dintre ele, *Fiesque* (1867), operă în trei acte după Fr. Schiller, evidenţiază sensibilitatea muzicală şi distincţia melodică a compozitorului, siguranţa în stăpânirea mijloacelor de expresie. Necunoscută în perioada imperiului, după 1871 – prin Societatea Naţională de muzică – opera *Fiesque* îşi găseşte drumul spre public.

Acesteia i-a urmat *Roi d'Ys* (Regele Ys-ului, 1878), operă în trei acte şi cinci tablouri, după o legendă bretonă, adaptată de Ed. Blau pe al cărui libret Ed. Lalo a creat o dramă puternică, cu o muzică de esen-

[74] Vezi lista creaţiei la pag. 144.

[75] Compozitor francez de origine spaniolă, Ed. Lalo s-a născut la Lille, la 17 ianuarie 1823. Studiază violoncelul cu Baumann, care cântase la Viena sub bagheta lui Beethoven, apoi la Conservatorul din Paris. Începe să compună muzică de cameră, făcând parte din cvartetul Armingaud. Necunoscut în compoziţie până la vârsta de 45 de ani, Ed. Lalo se impune abia după 1871. Fondator al Societăţii Naţionale de Muzică, Lalo se afirmă prin seria de lucrări concertante şi prin operele sale. A murit la Paris, la 22 aprilie 1892.

ță [76]. Valoarea muzicii o egalează pe cea din alte lucrări și răspunde expresivității textului. Cu o deosebită forță conturează Lalo — din punct de vedere muzical — pe tânăra Rozzen, printr-o melodică de mare expresivitate. Specificul național, pentru care atât de mult militau membrii Societății Naționale de Muzică, este asigurat de Lalo prin folosirea unor melodii populare. De pildă, în scena populară de la începutul actului I, în linia melodică folosește cântecul popular francez de proveniență bretonă *La Chanson de la mariée*, cu al său parfum și prospețime, încadrat perfect în stil, Lalo fiind unul dintre primii care demonstrează forța de expresie a folclorului.



Cea de a treia operă creată de Ed. Lalo, *La Jacquerie* (1892), a fost terminată de A. Coquard și reprezentată la Monte Carlo (1891), fiind inspirată din istoria zbuciumată a Franței secolului al XIV-lea, aducând în scenă un episod din lupta țăranilor împotriva nobilimii feudale, pentru o viață mai bună. Fără a atinge valoarea operei *Roi d'Ys*, opera *La Jacquerie* a avut un puternic răsunet în conștiința francezilor.

★

Și César FRANCK (1822—1890) [77], alături de ceilalți membri ai Societății Naționale de Muzică, colegi de generație, și-a înscris numele în cartea de aur a operei franceze, prin cele șase opere create în două

[76] Cele două fiice ale Regelui Ys-ului, Margred și Rozzen, îl iubesc pe viteazul Mylio, învingătorul lui Karnac, dușman al cetății. Regele consimte la căsătoria lui Mylio cu Rozzen. Orbită de gelozie, Margred îi destăinuie lui Karnac locul de unde poate fi deschisă ecluza. Și, în timp ce în capelă se oficiază căsătoria celor doi, Karnac deschide ecluza, astfel că apele mării inundă teritoriul Ys-ului. Margred, blestemată de popor, se aruncă în apă, astfel că valurile se liniștesc, spre bucuria celor rămași în viață.

[77] S-a născut la Liège, la 10 decembrie 1822, într-o familie de origine flamandă. Studiile muzicale, începute la Conservatorul din Liège (1833—1835), sunt continuate la Paris (1837) cu Zimmermann și Benoist, cucerind „Marele premiu de onoare" pentru pian, premiul pentru compoziție la fugă și premiul întâi pentru orgă. După încercarea tatălui său de a face din

perioade — aflate la limitele extreme ale activității sale componistice.

După 10 ani de activitate creatoare în domeniul muzicii instrumentale și de cameră, rămânând cunoscut doar în cercul intim al prietenilor, C. Franck, fără a fi fost hărăzit teatrului muzical dramatic, se apropie de operă, genul atât de puternic înrădăcinat în conștiința parizienilor, în dorința (credem) de a obține consacrarea.

Le Valet de ferme (Argatul, 1852), operă comică în trei acte, după un text de Alphonse Royer și Gustav Vaes, reprezintă prima încercare; conștient însă de valoarea scăzută a libretului și a acțiunii dramatice condusă cu stângăcie, modest și exigent cu sine, compozitorul o trece sub tăcere și lucrarea rămâne inedită, continuând să compună muzică de cameră, simfonică și vocal-simfonică, dând astfel întreaga dimensiune a talentului său.

Iată însă că, în ultimul deceniu al vieții sale, C. Franck se apropie din nou de teatrul liric și — de pe culmea maturității sale artistice — creează operele *Ernelinde, princesse de Norvège* (Ernelinde, prințesa Norvegiei, 1880), tragedie lirică în trei acte și un prolog, *Tom Jones* (1880), operă în trei acte, *Le Bûcheron* (Lemnarul, 1883), operă într-un act, toate trei rămase inedite, urmate de *Hulda* și *Ghisèlle*, înscrise în creația compozitorului ca un fapt izolat și bizar.

Hulda (1885), operă în patru acte și un epilog, pe un libret de Ch. Grandmougin, după Björnstjerne Björnson, transpune muzical o legendă scandinavă [78] într-o manieră sinceră, în afara oricărei tendințe și preocupări de a obține efecte dramatice atât de necesare captării sufragiilor publicului, mulțumindu-se să scrie o muzică melodioasă, frumoasă și emoționantă (Baletul din opera *Hulda* fiind remarcabil din acest punct de vedere, ca și unele interludii simfonice și coruri impregnate de lirism și o caldă poezie profană).

Și în *Ghisèlle* (1889), dramă lirică în patru acte, pe un libret de Gilbert Augustin Thierry, după lucrarea sa *Întâmplări din vremea merovingienilor* [79], C. Franck face proba unei sensibilități de mare rafinament, creând o muzică frumoasă dar lipsită de efecte dramatice. [80] Aceasta datorită lipsei de situații conflictuale puternice, textul fiind deficitar din acest punct de vedere.

(continuare)
el un virtuoz al pianului, C. Franck se stabilește la Paris (1849), fiind profesor particular de pian și organist la Biserica Saint-François du Marais. Din 1859 este numit organist la Sainte Clotilde, iar în 1872 este numit profesor de orgă la Conservatorul din Paris, clasa sa de orgă devenind o adevărată școală de compoziție, la care s-au format: Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Henry Duparc, Guillaume Lekeu ș.a., cărora le-a transmis dragostea pentru o muzică eliberată de canoane și rigiditate. Membru fondator al Societății Naționale de Muzică, C. Franck s-a afirmat printr-o creație originală novatoare, ultima perioadă a vieții sale fiind deosebit de valoroasă. Victimă a unui accident, Franck moare la Paris, la 9 noiembrie 1890.

[78] Acțiunea operei se petrece în Scandinavia secolelor XI—XII, dominate de luptele pentru creștinism.

[79] Acțiunea operei se desfășoară la Paris, în vremea domniei merovingiene a reginei Fredegunde și a fiului său Chlotar al II-lea (584—628).

[80] Muzica operei a fost scrisă în întregime de compozitor, el reușind să termine și orchestrația actului I. Celelalte două acte au fost orchestrate de elevii săi: Pierre de Breville, Ernest Chausson, Vincent d'Indy, Arthur Coquard și Samuel Rousseau.

La rândul său, Vicent d'INDY (1851–1931) [81] — prin lucrările sale destinate scenei — a îmbogățit repertoriul de operă, abordând în creația sa toate genurile, de la opera bufă *Attendez-moi sous l'orme* (Așteaptă-mă sub ulm, 1872), cu care a debutat în 1872 la *Opéra Comique*, la grandioasele opere *Chant de la cloche*, *Fervaal*, *l'Étranger* și *La Légende de Saint Christophe* (1921).

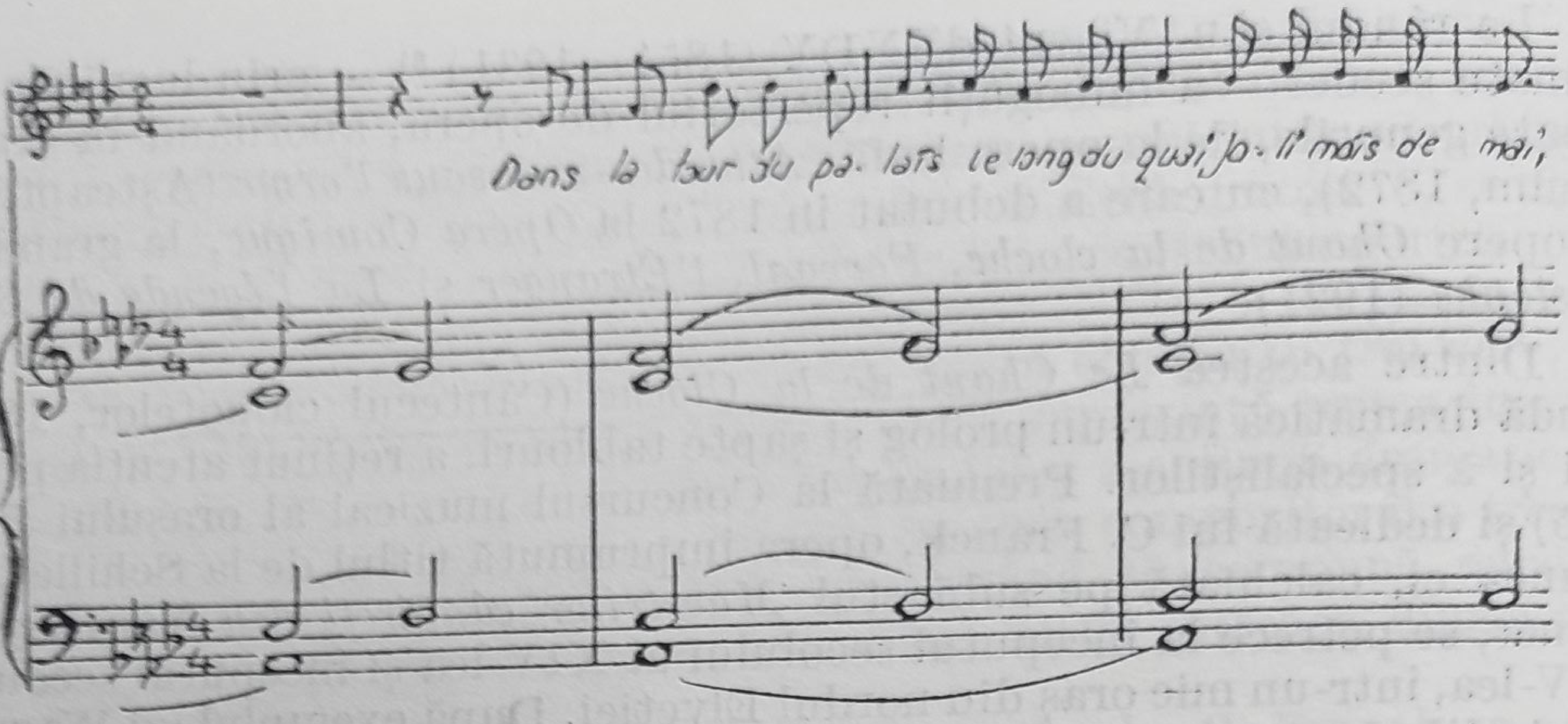
Dintre acestea *Le Chant de la Cloche* (Cântecul clopotelor, 1886), legendă dramatică într-un prolog și șapte tablouri, a reținut atenția publicului și a specialiștilor. Premiată la Concursul muzical al orașului Paris (1885) și dedicată lui C. Franck, opera împrumută titlul de la Schiller, iar acțiunea ei, calchiată pe subiectul *Maeștrilor cântăreți din Nürnberg* de Wagner, se petrece la începutul secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea, într-un mic oraș din nordul Elveției. După exemplul lui Wagner, Vicent d'Indy își întocmește singur libretul, pe baza căruia creează o muzică de sensibilitate franceză, pe care o concepe în maniera-i proprie. Structurile muzicale se succed constant, bine reliefate, într-o mișcare rapidă și antrenantă.

Fervaal (1895), acțiune muzicală în trei acte și un prolog, tot pe un libret propriu, este cea mai amplă lucrare a compozitorului. Ca și opera anterioară, *Fervaal* evidențiază unele influențe wagneriene, acestea ținând mai ales de un anumit sentiment „parsifalesc", sesizabil în dramaturgie și în arhitectura operei (trei acte, într-o desfășurare continuă, coerentă). Atât, pentru că acțiunea este franceză. Ea este situată în sudul Franței, în regiunea Rhônului, în decorul natural al munților, în epoca legendară a invaziei musulmane. Această situare a acțiunii a determinat crearea unei muzici specifice, de inspirație meridională, sesizabilă încă din primele pagini ale preludiului. Pe parcursul desfășurărilor muzicale apar intonații specifice cântecelor păstorești din regiunea Cervennes, ceea ce conferă muzicii poezie, nuanță particulară și pregnanță.

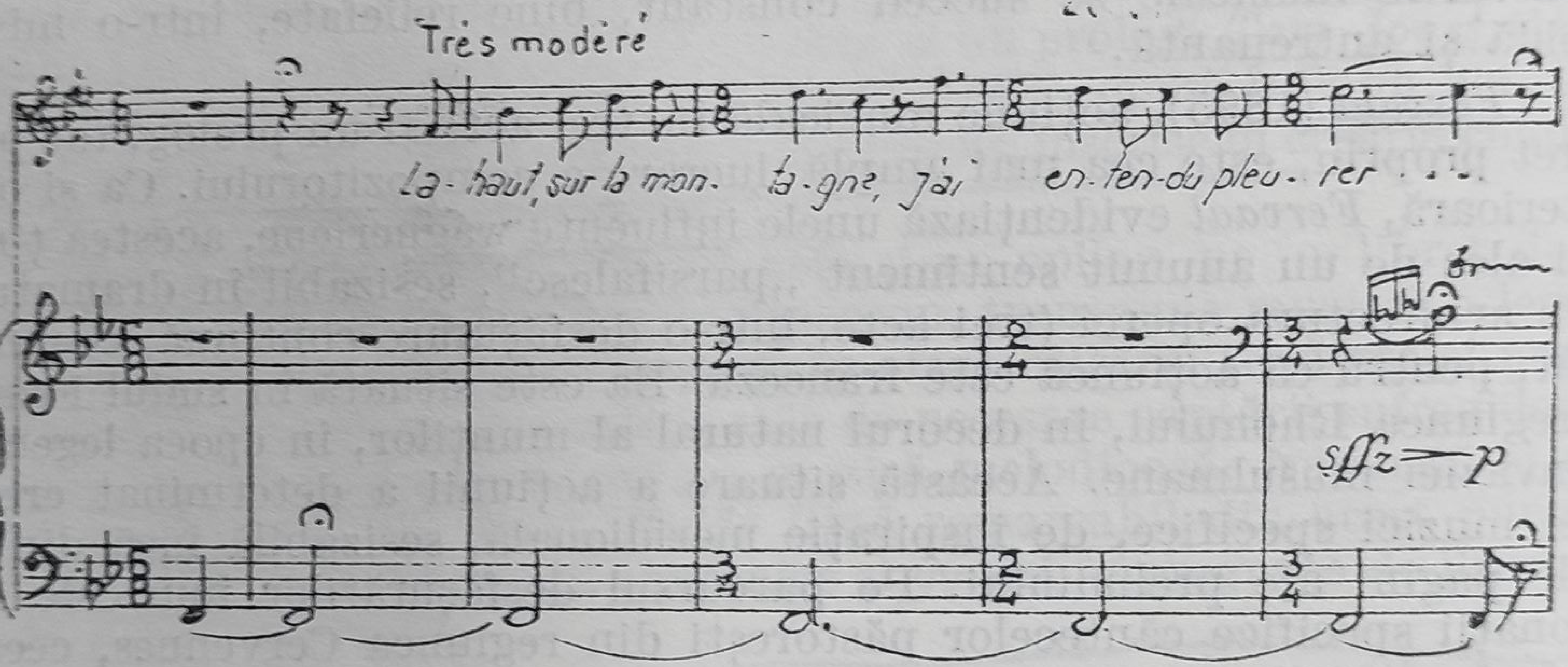
În *L'Étranger* (Străinul, 1903), acțiune muzicală în două acte, pe un libret propriu, Vicent d'Indy realizează o dramă puternică, asemănătoare ca subiect cu opera *Olandezul zburător* de Wagner, în care Vita este o veritabilă Senta, iar Străinul îl întruchipează pe Olandez. Aceste apropieri de problematica operei wagneriene nu se reflectă în muzica operei, pentru că aceasta cu toată gravitatea sa augustă, este impregnată de cântece, de ritmuri și intonații specifice muzicii populare (Dansul tinerelor fete din scena întâi a actului întâi,

---

[81] S-a născut la Paris, la 27 martie 1851. Elev la Conservatorul din Paris (1862), studiază cu Marmontel și Lavignac, apoi din 1873 cu C. Franck. A fost organist la Saint-Lou, apoi dirijor de cor la Colonne. Membru al Societății Naționale de muzică, V. d'Indy — după moartea lui C. Franck — este ales președinte, iar în 1894 fondează Schola Cantorum, în scopul continuării tradițiilor profesorului său. Crația sa cuprinde toate genurile și se remarcă prin tendințele de realizare a unui specific național francez, dedus din melodismul muzicii populare franceze, în mod deosebit din regiunea Vivaraise. Animator de frunte al muzicii franceze, V. d'Indy s-a impus prin creația sa, prin activitatea pedagogică și muzicologică din cadrul căreia se remarcă celebrul curs de compoziție (4 vol.) și lucrările consacrate lui Wagner și Franck. A murit la Paris, la 2 decembrie 1931.



Cântecul lui André din actul întâi, scena a doua,



și multe altele).

★

La fel ca Saint-Saëns și C. Franck, Gabriel FAURÉ (1845—1924) [82], în multilateralitatea preocupărilor sale a creat și o serie de lucrări destinate scenei. Începuturilor — marcate de muzica la tragedia *Caligula* de Alexandre Dumas, op. 52 (1888), la *Shylock* de Shakespeare op. 57 (1889) și la *Pélléas și Mélisande*, de M. Maeterlinck op. 80 (1898) — le-au urmat cele două opere *Prometeu* op. 82 (1900) și *Penelopa* (fără număr de opus, 1913), monumentale prin concepția de ansamblu și destinația lor. Din

---

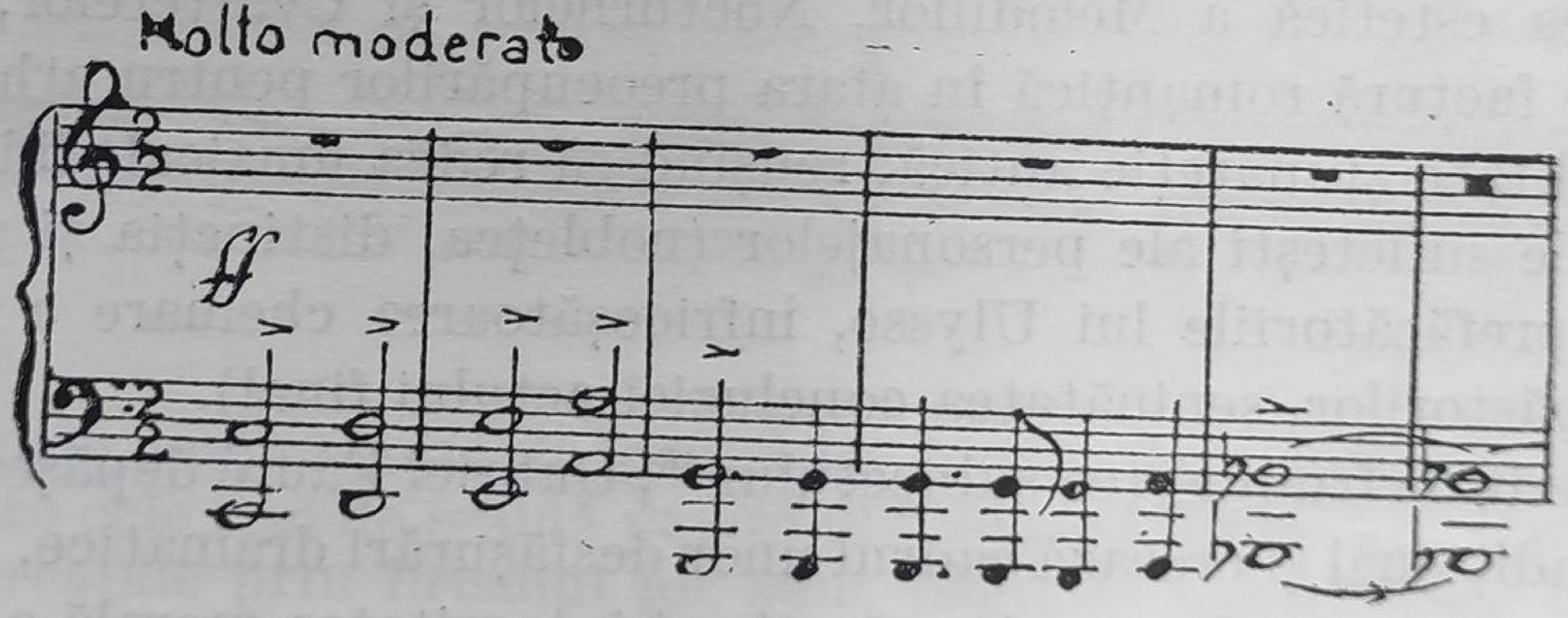
[82] S-a născut la Pamiers, la 13 mai 1845. La vârsta de 9 ani este înscris la Școala profesorului Niedermeyer. Elev al lui C. Saint-Saëns, își însușește tehnica de compoziție și cea interpretativă. După 1865, Fauré ocupă succesiv postul de organist la biserica Saint-Salveur din Rennes, Notre Dame de Clignancourt, la Saint-Suplice și, din 1896, la Madeleine din Paris. În 1877 îl însoțește pe Saint-Saëns la Weimar, unde îl cunoaște pe Liszt. În același an este numit profesor la Conservatorul din Paris, succedându-i lui Massenet, apoi este director al acestuia din 1905 până în 1920 când, din cauza surzeniei accentuate, este eliberat din funcție. Printre elevii săi s-au aflat: Maurice Ravel, Florent Schmitt, Roger Ducasse, K. Koechlin, Louis Aubert și George Enescu. A murit la Paris, la 4 noiembrie 1924.

acest punct de vedere, G. Fauré reeditează tipul de operă berlioziană *(Troienii la Cartagina)* nu numai prin subiectele luate din mitologia și antichitatea greacă, ci și prin modalitățile proprii de realizare. Uimitor cum acest muzician, poet al saloanelor, a reușit să-și redimensioneze și să-și amplifice manierele și forțele expresive până la limitele imaginate de teatrul eschilian !

Dornic de a se apropia cât mai mult de specificul teatrului antic, Fauré își concepe operele pentru a fi executate în aer liber și, nemulțumit de resursele expresive ale ansamblului tradițional, solicită noi forțe instrumentale și vocale.

Prima din cele două opere, *Prométhée* op. 82 (1900) [83], tragedie lirică în trei acte pe un libret de Jean Lorrain și F. A. Hérold, a fost concepută ca o amplă frescă, demnă de grandoarea tragediei lui Eschil, și pentru a cărei realizare compozitorul a creat roluri vorbite (Pandora, Hermes și Prometeu), roluri cântate (Bia, Gaia, Enoe, Kratos Hefaistos și Andros), ansambluri corale și un imens ansamblu instrumental. [84]

Acțiunea operei [85] este condusă cu măiestrie, G. Fauré reușind să păstreze proporția și echilibrul (chiar dacă unele scene par lungi), evitând grandilocvența și emfaza, creând pagini muzicale de o admirabilă frumusețe într-un limbaj propriu, original, specific perioadei de maturitate în care se afla compozitorul. Din operă se desprind ca deosebit de valoroase : *Preludiul*, amplu, expresiv și sugestiv ;



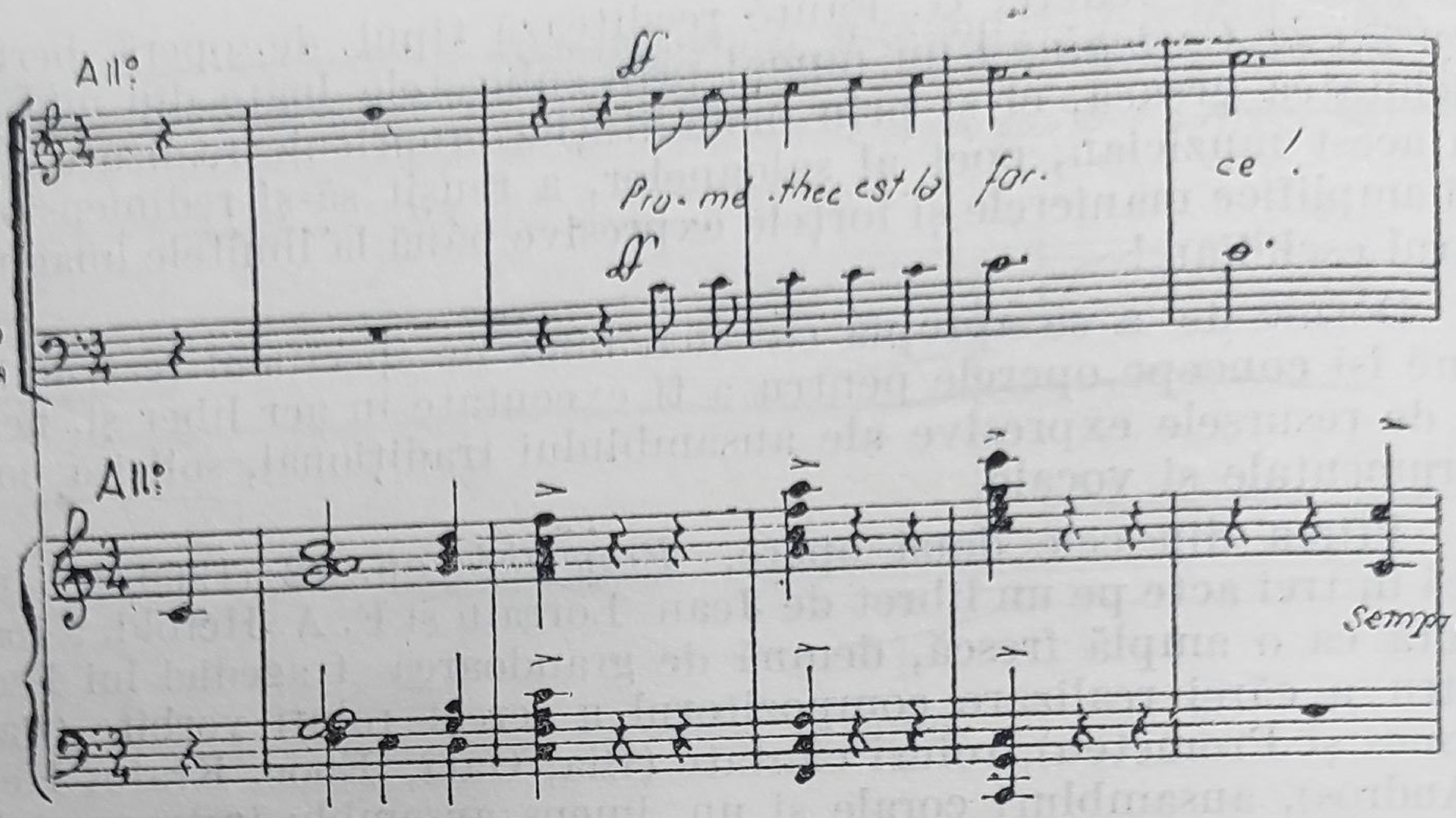
primul cor *Eia! Eia!* de o neobișnuită forță și duritate, urmat de aclamațiile adresate lui Prometeu („Prometeu este forța, bucuria și speranța") ;

---

[83] Premiera a avut loc la 27 august 1900, în arenele de la Beziers, sub bagheta compozitorului.

[84] Alături de orchestra simfonică, la premiera de la Beziers au mai participat două fanfare militare și 15 harpe.

[85] Mulțimea adunată îl aclamă pe Prometeu, care a hotărât să răpească focul cerului pentru a-l dărui oamenilor. Înfricoșate de mânia zeilor, Pandora și Gaia încearcă să-l oprească, dar în zadar. Prometeu se înalță pe stâncă, reușind să aprindă o ramură pe care o dăruie pământenilor, care aprind alte și alte ramuri. Focul a fost răpit urmând ca Prometeu să fie pedepsit de către zei. Înlănțuit de stânca pe care s-a urcat, este condamnat la suferință veșnică provocată de vulturul care-i va sfâșia necontenit măruntaiele, care i se vor reface la loc pentru a fi din nou distruse. Ispășindu-și pedeapsa, Prometeu este preaslăvit de oamenii cărora le-a dăruit lumina, mulțumind lui Zeus căruia îi cer clemență.



corul funerar al Pandorei (actul al doilea) şi finalul operei, într-o perfectă atmosferă specifică Olimpului.

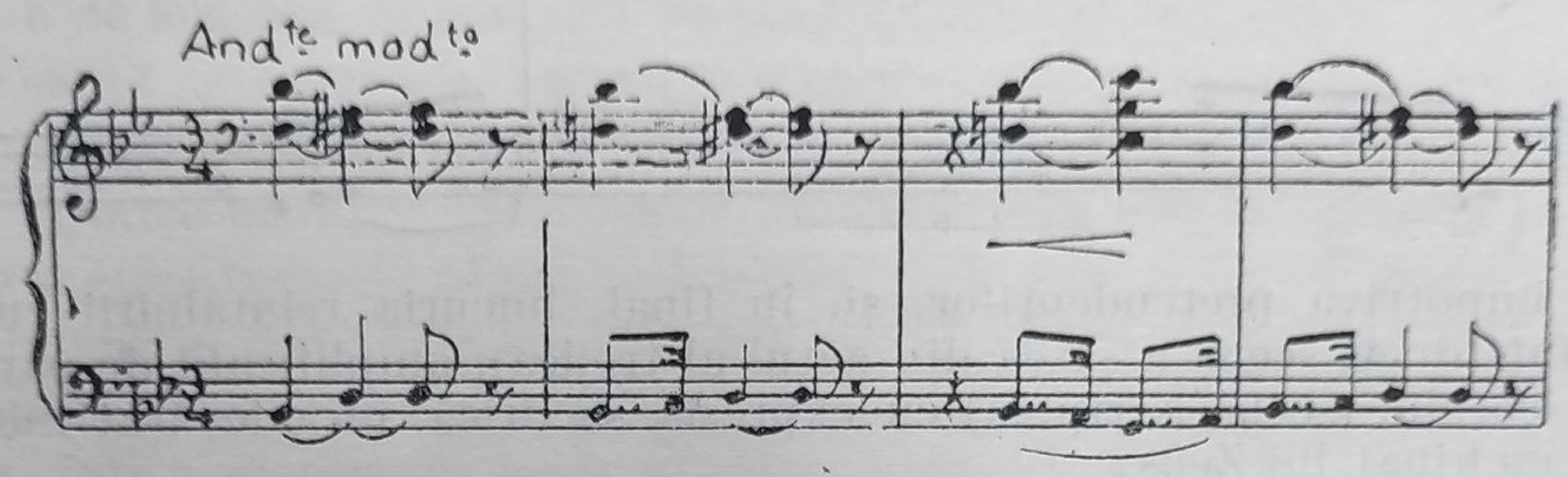
A doua operă, *Penelopa*, dramă lirică în trei acte, pe un libret de René Fauchois inspirat din *Odiseea* lui Homer, dedicată lui Camille Saint-Saëns, ne oferă cea mai elocventă probă a profunzimii creaţiei lui Gabriel Fauré. Fără a face concesii efectelor, paginile operei *Penelopa* se situează la valoarea estetică a Melodiilor, Nocturnelor şi Cvartetelor, creând o muzică de factură romantică în afara preocupărilor pentru arhaisme, dar de sensibilitate şi măreţie antică, reuşind să redea muzical, fidel şi inteligent stările sufleteşti ale personajelor (nobleţea, distincţia şi sobrietatea Reginei; prefăcătoriile lui Ulysse, înfricoşătoarea chemare a lui Ulysse adresată păstorilor, seninătatea concluziei actului final).

Cucerit de frumuseţea subiectului [86], Gabriel Fauré depăşeşte limitele stilului tradiţional şi creează cadrul unor desfăşurări dramatice, de o puternică forţă expresivă demne de măreţia şi integritatea morală a personajelor principale, Penelopa şi Ulysse.

---

[86] De douăzeci de ani, Penelopa, înconjurată de femeile de la curtea palatului din Itaca, îl aşteaptă pe Ulysse care, după asedierea Troiei, rătăceşte pe mări şi ţărmuri, căutându-şi ţara şi soţia. Palatul este tot mai mult asaltat de un grup de pretendenţi care, cu tot mai multă insolenţă, cer cu insistenţă ca Penelopa să se hotărască a se căsători cu unul dintre ei. Pentru a amâna cât mai mult luarea hotărârii, Penelopa recurge la o stratagemă: cere acestora să o aştepte până va termina de ţesut un linţoliu pentru Laerte, tatăl lui Ulysse. Văzând însă că la mijloc e un şiretlic (ceea ce lucra ziua, Penelopa deşira noaptea), pretendenţii îi fixează ultimul termen; a doua zi trebuie să se hotărască. Iată însă că la palat soseşte un pribeag, care o sfătuieşte pe regină să-şi pună pretendenţii la încercare: să întindă uriaşul arc al lui Ulysse, iar cel ce va reuşi, va fi alesul. În ziua sortită, rând pe rând, pretendenţii sunt învinşi. Pribeagul cere să încerce arcul şi, spre uimirea tututor, săgeţile pornesc, răpunându-i pe pretendenţi. Eroul este Ulysse. Reîntors, îşi regăseşte liniştea şi fericirea alături de credincioasa lui regină, Penelopa.

Numeroase sunt paginile muzicale care — prin realizarea și frumusețea melodică — se impun, se detașează din ansamblul operei. Astfel, *Preludiul*, prin amploarea și semnificația sa, prin construcția măiestrită (o formă liberă de sonată în care cele două teme îi reprezintă prima pe Penelopa,



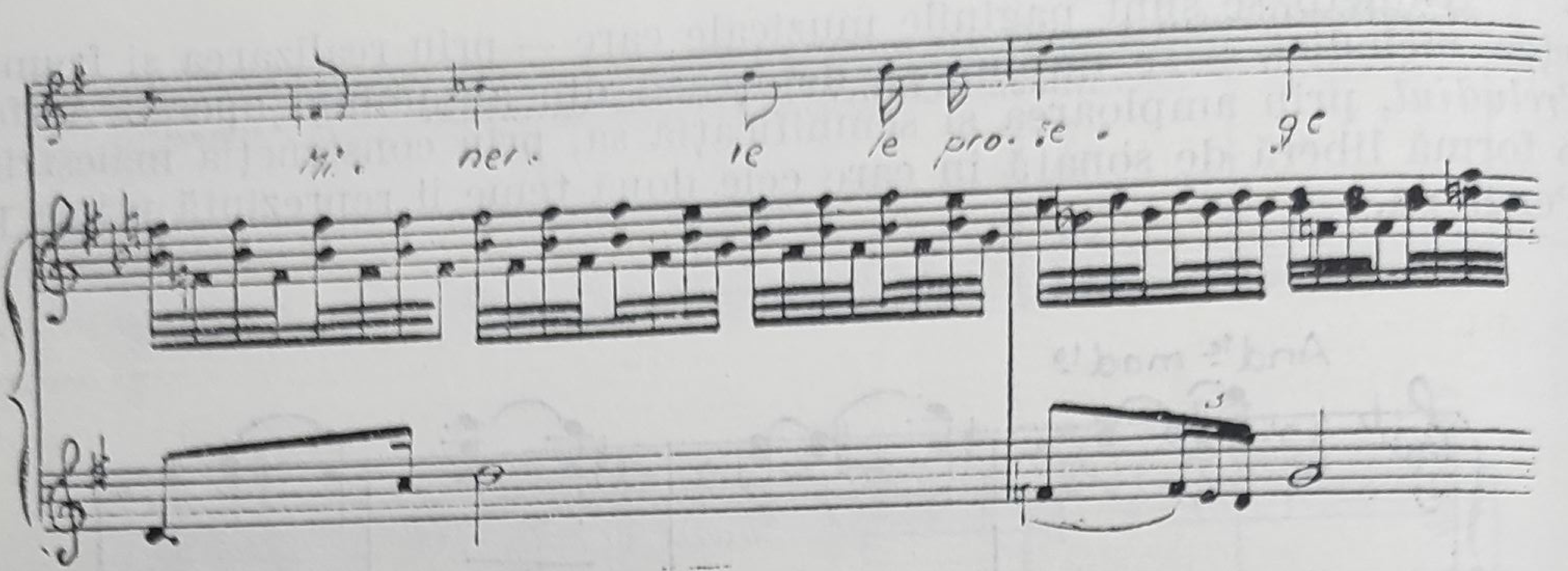
a doua, pe Ulysse,



rămânând de-a lungul întregii lucrări cu funcție leitmotivică), s-a impus ca una dintre cele mai de seamă pagini din muzica simfonică franceză.

Remarcabile prin lirismul lor sunt paginile încredințate Penelopei, exprimând încrederea în întoarcerea lui Ulysse (actul întâi, scena a patra),





lupta împotriva pretendenţilor, şi, în final, bucuria reîntâlnirii cu cel aşteptat (duet, scena a şasea din actul al treilea), amplificată de participarea corului (scena a şaptea) cu expresia sa lirică, un adevărat imn de slavă închinat lui Zeus.

★

Spre sfârşitul secolului al XIX-lea, în opera franceză îşi fac apariţia influenţele literaturii naturaliste. Această tendinţă estetică este reprezentată de Alfred Bruneau şi Gustave Charpentier.

Atras de primele romane ale lui Emile Zola, şocat de realismul lor, sensibil la suferinţele umane, Alfred BRUNEAU (1857—1934) [87] compune operele *Le Rêve* (Visul, 1891), *L'Attaque du moulin* (Atacul morii, 1893), *Messidor* (1897), *L'Ouragan* (Uraganul, 1901) şi *Les Quatres journées* (Cele patru zile, 1916), drame lirice de factură modernă, emoţionante prin sinceritatea sentimentelor, cu accente patetice, uneori vehemente prin francheţea expresiei, dar deficitare în planul construcţiei arhitecturale şi al dramaturgiei muzicale.

Colaborarea cu Zola l-a dus la crearea unui tip de operă în care drama reprezentată se transformă într-o acţiune comentată muzical, toate mijloacele de expresie fiind subordonate punerii în evidenţă a conţinutului poetic. Sobru şi expresiv, limbajul lui Bruneau este melodic, diatonic şi tonal, în afara oricărei preocupări de a inova.

★

Apropiat de Alfred Bruneau prin aceleaşi principii de creaţie, Gustave CHARPENTIER (1860—1956) [88] s-a făcut remarcat în muzica de operă franceză printr-o serie de lucrări inspirate din viaţa cotidiană, ducând mai departe tendinţele realiste inaugurate de G. Bizet. Numai că tipul social reprezentativ pentru Charpentier nu este omul simplu, ci artistul.

[87] S-a născut la Paris, la 3 martie 1857. La Conservator studiază violoncelul, apoi compoziţia cu Massenet, obţinând în 1881 premiul Romei. Este atras mai ales de operă, compunând pe subiectele de orientare naturalistă ale lui Emile Zola, mergând pe drumul deschis de Bizet. A murit la Paris, la 15 iunie 1934.

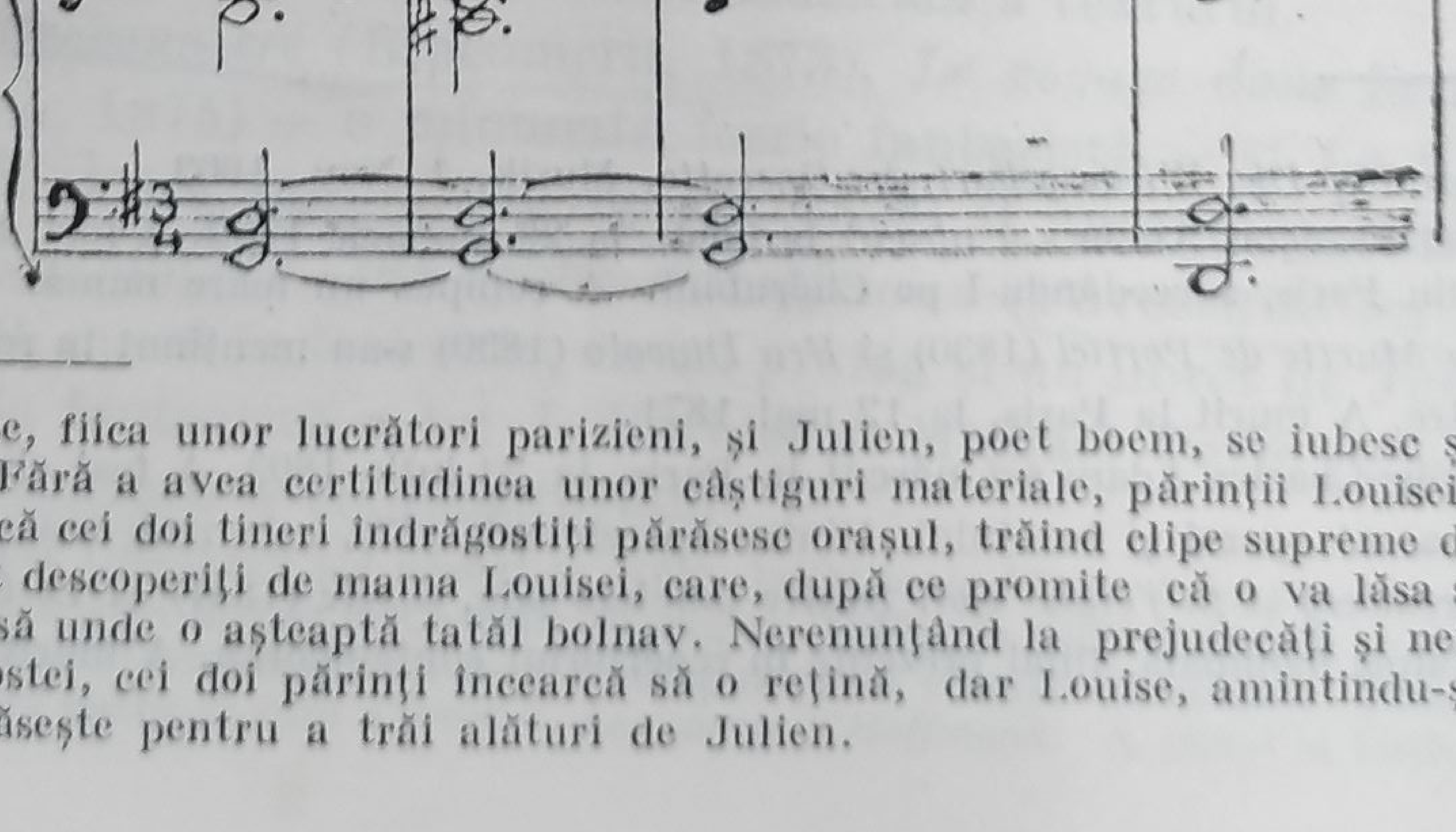
[88] S-a născut la Dieuze la 25 iunie 1860. Mai întâi funcţionar la o filatură, urmează cursurile Conservatorului din Lille, apoi din 1887 la Paris, unde studiază cu Massenet. Obţine Premiul Romei, în Italia fiind impresionat de frumuseţea peisajului. Întors la Paris, înfiinţează un conservator popular şi se dedică creaţiei. Mai ales opera de factură romantică cu tematică realistă îl atrage în mod deosebit, *Louise* (1900) fiind marea sa capodoperă. A murit la Paris, la 18 februarie 1956.

Lucrările sale *La vie du poète* (Viaţa poetului) — poem pentru canto, cor şi orchestră —, *Louise* (1900) — roman muzical — şi *Julien* (1913) — operă scenică — scot în evidenţă acţiuni şi destine ale unor artişti (poeţi, muzicieni, pictori), desfăşurate în ambianţa socială generală a epocii.

Caracteristic pentru Charpentier este omul de acţiune, exuberant şi plin de ardoare, în contrast cu imobilitatea contemplaţiei, omul simplu care caută „eternul adevăr'' nu în lumea mitului şi al legendei ca Wagner, ci în lumea modernă a Parisului contemporan.

Dintre lucrările sale scenice, *Louise* (1900), roman muzical în patru acte şi cinci tablouri (după cum notează autorul), după un poem propriu, s-a impus în conştiinţa publicului ca o operă modernă, tocmai prin simplitatea subiectului său [89], prin muzica sa suplă şi lirică, melodică şi diatonică, într-o măiestrită înveşmântare armonică, de o puternică forţă de sugestie — asigurându-i astfel o valoare artistică de necontestat, înscriind-o în rândul marilor capodopere.

În *Louise*, Charpentier — în dublă ipostază de romancier şi compozitor — creează personaje ferme, cu caractere puternice, desprinse din lumea pariziană contemporană (Louise, ucenică, fiica unor muncitori, şi Julien, poet, sunt hotărâţi să-şi apere fericirea împotriva prejudecăţilor părinţilor, punând mai presus de orice iubirea), creând pagini muzicale de o deosebită valoare, ca de pildă: *Depuis longtemps j'habitais cette chambre* cântată de Julien (în actul întâi, scena întâi), *Moi, je vous ai remarqué* cântată de Louise (în actul întâi, scena a doua), *Depuis le jour où je me suis donnée* (de la începutul actului al treilea),



[89] Louise, fiica unor lucrători parizieni, şi Julien, poet boem, se iubesc şi doresc să se căsătorească. Fără a avea certitudinea unor câştiguri materiale, părinţii Louisei îl resping pe Julien, astfel că cei doi tineri îndrăgostiţi părăsesc oraşul, trăind clipe supreme de fericire. Curând însă sunt descoperiţi de mama Louisei, care, după ce promite că o va lăsa să se întoarcă, o conduce acasă unde o aşteaptă tatăl bolnav. Nerenunţând la prejudecăţi şi neţinând seama de forţa dragostei, cei doi părinţi încearcă să o reţină, dar Louise, amintindu-şi promisiunea făcută, îi părăseşte pentru a trăi alături de Julien.

și desigur, Finalul, atât de variat și bogat în sentimente și trăiri umane.

b) Opereta

În amplul proces de renaștere muzicală franceză din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, alături de tipurile tradiționale de operă au apărut și s-au dezvoltat două noi genuri muzicale scenice, de sine stătătoare: opereta și baletul. În special baletul din primele decenii ale secolului XX, printr-o adevărată redimensionare și reevaluare estetică, va atinge culmi nebănuite atât în planul creației, cât și al interpretării. Dar să nu anticipăm și să urmărim — în limitele spațiului permis — elementele de convergență care au determinat dinamica nașterii și dezvoltării celor două genuri.

Opereta franceză se naște din opera comică, prin accentuarea laturilor satirei și a comicului, prin intercalarea genului de vaudeville și a altor genuri teatrale ușoare, cu o fantastică priză la public. Asemenea elemente apar încă în opera franceză din prima jumătate a secolului al XIX-lea. De altfel, pe bună dreptate se spune că ,,Auber a fost bunicul, Hervé tatăl, iar Offenbach desăvârșitorul operetei'' [90].

În creația lui Auber [91] își face loc romanța de tip sentimental. În opere ca *Julie* (1811), *Le sejour militaire* (1813), *Le testament* (1819), *La bergère châtelaine* (Păstorița castelană, 1820), toate într-un act, forma este mult mai apropiată de operetă decât de opera comică. Asemenea tendințe pot fi observate și în creația lui Adam [92] — care introduce în operele sale cântece orășenești, creând adevărate vaudeville-uri, ca *Pierre et Cathérine* (1829) —, în a lui Halévy: *Le dilettante d'Avignon* (Diletantul din Avignon, 1829) etc. Treptat, caracterul satiric se impune, frivolitatea își face loc pe scenă reușind atracția publicului, muzica este adaptată noii tematici, determinând apariția unor interpreți specializați (nu numai actori ci și cântăreți formați în acest gen).

---

[90] Urban E., *Die Wiedergeburt der Operette*, Musik, 1 Nov. 1903.

[91] Daniel-François Auber s-a născut la Caen, la 29 ianuarie 1782. A fost directorul Conservatorului din Paris, succedându-l pe Chérubini. A compus un mare număr de opere (50) dintre care *La Muette de Portici* (1830) și *Fra Diavolo* (1830) s-au menținut în repertoriu până în zilele noastre. A murit la Paris, la 12 mai 1871.

[92] Adolphe-Charles Adam s-a născut la Paris, la 24 iulie 1803. A fost elevul lui Boieldieu. S-a consacrat operei și baletului. Dintre operele sale (53), cele mai cunoscute sunt *La Poupée de Nuremberg* și *Si j'étais Roi*. Dintre baletele sale, *Gisèle* (1841) și *Le Corsaire* (1856) au cunoscut faima mondială, fiind prezente în repertoriul contemporan. A murit la Paris, la 3 mai 1856.

Sesizând marea priză la public a noului gen, Jacques OFFENBACH (1819—1880) [93] — cunoscut parizienilor încă din anii 1850, prin valsurile sale — deschide în 1855 *Les Bouffes-Parisiennes*, care va deveni principalul teatru de operetă din Paris și pentru care a compus peste o sută de operete, contribuind prin creația sa la dezvoltarea acestui gen. Aici, în perioada celui de-al doilea imperiu, a cunoscut Offenbach consacrarea în fața unui public dornic de a se amuza, prezentându-și operetele: *Orphée aux enfers* (Orfeu în Infern, 1854) — cu umorul său suculent și antrenant în muzică și text, deschizând calea farselor burlești —, *La belle Hélène* (Frumoasa Elena, 1864) — cu minunata arie a Elenei, *Iubire divină*, captivantă prin lirismul și frumusețea melodică —, *La vie parisienne* (Viața pariziană, 1866), *La grande duchésse de Gérolstein* ... (Marea ducesă de Gérolstein, 1867) — cu monumentalul cor al conspiratorilor, în stilul lui Meyerbeer și duetul de dragoste al ducelor —, *La périchole* (1868) ș.a.

Tematica abordată de Offenbach este foarte variată. Mituri și legende, momente istorice, societatea și politica își găsesc o deplină întruchipare teatral-muzicală, într-o mare varietate de forme și modalități de realizare și expresie.

Lui Offenbach îi este caracteristic umorul fin; satira lui nu declanșează reacții violente, din contră, cucerește prin vervă și vivacitate și este redată într-o înveșmântare muzicală plină de neprevăzut, acțiunea este dinamică, iar desfășurarea scenică captează spectatorul, căruia îi oferă mari satisfacții vizuale și auditive.

Compozitor și dramaturg, Offenbach a realizat pagini muzicale de mare valoare artistică, dovedindu-se a fi un iscusit maestru al melodiei, armoniei și orchestrației, pe care le mânuiește abil și iscusit în construirea ariilor, a scenelor de ansamblu, a cupletelor și a dansurilor ce se înlănțuie într-o desfășurare continuă și unitară.

O nouă dimensiune cunoaște opereta în creația lui Offenbach după 1871. În această perioadă, stilul său este pe deplin conturat. Păstrând în continuare aspectul comico-satiric, compozitorul adâncește expresia, urmărind o cât mai fidelă tălmăcire muzicală a textului.

Les Braconniers (Braconierii, 1873), *Le voyage dans la lune* (Călătorie în lună, 1875) — o minunată feerie fantezistă — și *La fille du tambour-majeur* (Fiica tamburului major, 1879) îl apropie pe Offenbach de marea sa capodoperă, *Les contes d'Hoffmann* (Povestirile lui Hoffmann, 1879—1880), operă în trei acte, cu un prolog și un libret de Jules Barbier, după drama fantastică a lui J. Barbier și Michael Carré (1851), cea mai de seamă realizare a compozitorului.

[93] Jacques Offenbach s-a născut la Köln, la 20 iunie 1819. A fost mai întâi violoncelist la *Opéra-Comique*, apoi dirijor la *Comédie Francaise* (1848). În 1855 a deschis propriul său teatru *Les Bouffes-Parisiennes* pentru care a compus peste o sută de operete. Marea sa capodoperă este singura operă pe care a creat-o, *Les contes d'Hoffmann*. A murit la Paris, la 4 octombrie 1880.

Acțiunea [94] — alcătuită din câteva lucrări ale romanticului E. T. A. Hoffmann — l-a atras pe Offenbach tocmai prin tragic-comicul întâmplărilor al căror narator și victimă este însuși autorul lor, creând o muzică inspirată, profundă și savuroasă prin forța ei de sugestie și de a emoționa. În opera sa, Offenbach realizează o interesantă întrepătrundere între elementele specifice operei cu cele ale operetei, creând un spectacol muzical agreabil și captivant.

Alături de Offenbach, Florimond HERVÉ (1825—1892) [95] a contribuit la dezvoltarea operei franceze. Ca și Offenbach, pe unul din bulevardele Parisului a construit o mică scenă pentru care a compus un mare număr de operete, dintre care s-au detașat : *Le petit Faust* (Micul Faust, 1869) — o savuroasă parodie după Faust de Gounod —, *Don Quichote et Sancho Panza* (1871) și *Gavroche* (1873), ajungând la forme mai ample ca *Chilperic* (1869) și capodopera sa de căpetenie *Mam'zelle Nitouche* (1883), acestea din urmă remarcabile prin muzica de o deosebită valoare. În *Chilperic*, de pildă, scrisă pe un libret propriu, creează adevărate arii, parodiind tipul operei „grand”, duete, terțete, coruri și un veritabil cancan. În *Mam'zelle Nitouche*, Hervé revine la forma de vaudeville pentru care creează o muzică plină de grație, plăcută și atrăgătoare.

Rezultate remarcabile în domeniul operetei a obținut și Charles LECOCQ (1832—1918) [96], autorul unui mare număr de opere și operete. Creația lui se situează, din punct de vedere stilistic, în imediata apropiere a lui Offenbach, imprimându-i însă o foarte pregnantă particularitate, accentuată și de preferința sa pentru exotism și culoarea orientală. Operetele sale : *La fleur de thé* (Floarea de ceai, 1868) — cu problematica sa chineză —, *Les cent vierges* (Cele o sută de fecioare, 1872), *La fille de madame Angot* (Fiica doamnei Angot, 1872) — cu conținutul său politic —, *La jolie persane* (Frumoasa persană, 1880), *L'oiseau bleu* (Pasărea albastră, 1884), *La vie mondaine* (Viața mondenă, 1885), *Ali-Baba* (1887), *La belle au bois dormant* (Frumoasa din pădurea adormită, 1900) și *La trahison de Pan* (Trădarea lui Pan, 1910) evidențiază marea varietate de teme pe care le-a abordat, pentru care a compus o muzică sugestivă și de mare efect la public.

---

[94] În „Taverna lui Luther” din Nürnberg, Hoffmann — în cercul unor studenți cheflii — relatează trei istorioare de dragoste pe care le-a trăit. Prima, dramatizare după nuvela *Sandmann* (Moș Ene), ni-l prezintă pe Hoffmann îndrăgostit de Olympia, fiica fizicianului Spallanzani, o frumoasă păpușă mecanică ce va fi distrusă de Coppelius. A doua, după *Geschichte von verlorene Spiegelbild* (Istoria chipului pierdut în oglindă), ni-l arată pe Hoffmann invitat la Veneția, la curtezana Giulietta de care se îndrăgostește și pentru care se luptă cu Schlemil, prietenul Giuliettei. Moartea acestuia nu rezolvă nimic. Giulietta, într-o gondolă, se îndepărtează cu Pitichinaccio. A treia, după o povestire din *Serapionsbrüdern* (Frații Serapion), ne descrie dragostea poetului pentru Antonia, fiica lui Crespel, o cântăreață bolnavă ce moare, victimă a uneltirilor doctorului Miracol. Încheindu-și povestirile, Hoffmann, îmbătat de perfidul Lindorf, este părăsit și de Stella, întruchipare a purității feminine. În final, apare Muza sa — „la fidèle amie” — care îl recheamă.

[95] Florimond Hervé s-a născut la Houdain, la 30 iunie 1825. A fost cântăreț și actor, apoi dirijor de orchestră. S-a consacrat operetei, impunându-se mai ales prin : *Le petit Faust* (1869) și *Mam'zelle Nitouche* (1883). A murit la Paris, la 4 noiembrie 1892.

[96] Charles Lecocq s-a născut la Paris, la 3 iunie 1832. La Conservatorul din Paris a studiat cu Halévy, devenind apoi profesor. S-a consacrat operetei concurându-l pe Bizet (1857). A devenit celebru prin operetele sale (peste 100). A murit la Paris, la 24 octombrie 1918.

Alături de Offenbach, Hervé și Lecocq, Edmond AUDRAN (1840—1901)[97] se impune în muzica franceză de la sfârșitul secolului al XIX-lea printr-o creație lirică remarcabilă. Lirismul său specific francez este „împănat'' cu ritmuri de cancan, de vals, de marș și de polca, ce conferă grație și farmec. Operetele *Le grand Mogol* (Marele Mogol, 1877), *La Masquotte* (Mascota, 1880), *Le serment d'amour* (Jurământul de dragoste, 1886), *Le cigale et le fourmie* (Greierele și furnica, 1886), *La poupée* (Păpușa, 1899) și altele evidențiază o mare măiestrie componistică, un stil armonic și polifonic predilect.

★

Specificul operetei franceze este reprezentat și de Robert PLANQUETTE (1848—1903)[98], din a cărui creație se desprinde opereta *Les Cloches de Corneville* (Clopotele din Corneville, 1877), cap de afiș parizian de-a lungul a 11 luni consecutiv, urmată de *Le talisman* (Talismanul, 1893), *Panurge* (1895), *Le paradis de Mahomed* (Paradisul lui Mahomed, 1906) ș.a.

Rezultate remarcabile în domeniul operetei au obținut și Victor MASSÉ (1822—1848)[99], autorul operetei *Les noces de Jannette* (Căsătoriile Jannettei, 1853), André MESSAGER (1853—1929)[100], creatorul operetelor *Les bourgeois de Calais* (Burghezii din Calais, 1877), *Le mari de la reine* (Soțul reginei, 1889), *Les dragons de l'imperatrice* (Dragonii împărătesei, 1905), Léo DELIBES (14 operete), Georges BIZET (*La Prêtresse* și *Le Docteur Miracle*) și mulți alții.

c) Baletul

Alături de operă și operetă, în muzica franceză din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, baletul a cunoscut o puternică dezvoltare. Cu vechi tradiții, baletul este integrat în opera franceză încă din secolul al XVII-lea, ajungând să i se dea o asemenea importanță, încât el condiționa succesul sau insuccesul acesteia.

Conturat ca gen de sine stătător, cu acțiune cântată și dansată, cu un subiect propriu — capabil să exprime idei, sentimente și emoții —, baletul ajunge în prima jumătate a secolului al XIX-lea să dea — ca și opera din această perioadă — semne de oboseală, ca urmare a convenționalismului, manierismului și virtuozismului, golind astfel arta dansului

---

[97] Edmond Audran s-a născut la Lyon, la 12 aprilie 1840. S-a format la școala Niedermeyer, începându-și cariera în calitate de maestru de capelă în Marsilia. A murit la Paris, la 17 august 1901.

[98] Robert Planquette (Paris, 31 iulie 1848—28 ianuarie 1903), autor a numeroase romanțe și operete (23), dintre care *Les cloches de Corneville* (1877) s-a impus pe plan mondial.

[99] Victor Massé (Lorient, 7 martie 1822 — Paris, 5 iulie 1884). Premiul Romei (1844). A fost profesor la Conservatorul din Paris. A compus opere comice și operete.

[100] André-Charles-Prosper Messager (Montluçon, 30 dec. 1853— Paris, 24 februarie 1929) a fost elevul lui C. Saint-Saëns. Dirijor și director al Operei comice și al Operei din Paris. Creația sa cuprinde balete, pantonime, opere și operete.

de conținutul său expresiv, pentru ca abia după 1870 să cunoască noi dimensiuni, conceptuale și interpretative, pregătind marile izbânzi din primele două decenii ale secolului al XX-lea.

Nu întâmplător, Djaghilev cu trupa sa și Stravinski vin la Paris pentru a dobândi gloria și recunoașterea mondială. Aceasta pentru că, la Paris, baletul însemna mai mult decât spectacol dansat, la Paris baletul era o acțiune dramatică într-o expresie coregrafică, în strânsă interdependență și intercondiționare cu muzica.

Această perioadă de mari semnificații este foarte bogată în lucrări muzicale dedicate baletului. Reprezentanții de seamă ai muzicii franceze crecază lucrări de o valoare artistică incontestabilă. Astfel, Ambroise Thomas, care înainte de 1850 scrisese *La Gypsy* (1837), și *Betty* (1839), acum compune *La Tempête* (Furtuna, 1889), un balet fantastic după Shakespeare. Edouard Lalo compune baletul *Namouna* (1882); Ernest Reier — baletul *Sakountala* (1858); Jules Massenet — baletele *Le Carillon* (1892), legendă mimată, *Cicale* (1904), divertisment, balet în două acte, *Éspada* (1908), balet într-un act; Alfred Bruneau — baletul *Les Bacchanies* (1885); André Messager — *Les Deux Pigeons* (1886) și Léo Delibes — *La Source* (Izvorul), *Coppélia* și *Sylvia*.

★

Dintre aceștia, Léo DELIBES s-a impus prin cele două balete ale sale, *Coppélia* și *Sylvia*, lucrări ce se detașează din ansamblul creației de balet francez prin valoarea partiturilor muzicale ce descriu fidel și nuanțat sensul acțiunilor dramatice, al dansului și gesturilor.

Coppélia, ou La fille aux yeux d'email (Coppélia, sau fata cu ochii de smalț, 1870) — balet în două acte și cinci tablouri pe un libret de Ch. Nuittier și Saint-Léon, după povestirea lui Hoffmann, *Negustorul de nisip* — se remarcă prin „echilibrul perfect și strânsa unire dintre dans și pantomimă, prin maniera elegantă în care sunt folosite dansurile de caracter, ceardaș, mazurca, fără a tulbura cursul acțiunii"[101], prin caracterul optimist și voioșia contagioasă pe care le declanșează subiectul[102], prin muzica de o mare diversitate melodică și ritmică, concordantă cu momentele acțiunii dansate și mimate. Surprinde mai ales caracterizarea muzicală a celor trei personaje principale: Swanilda — fata zglobie pusă pe farse, Franz — logodnicul ei, și Coppélius — bătrânul maestru creator de păpuși mecanice, precum și unitatea stilistică a dansurilor de o mare diversitate ca: valsul, mazurca, ceardașul, boleroul, giga etc.

---

[101] Tilde Urseanu, Ion Ianegic și Liviu Ionescu, *Istoria baletului*, Editura Muzicală, București, 1967, pag. 48.

[102] Franz, logodnicul Swanildei, se îndrăgostește de Coppélia, o păpușă mecanică creată de Coppélius. Profitând de absența lui Coppélius, Swanilda intră pentru a-și cunoaște rivala. Franz intră și el pe fereastră, dar e surprins de Coppélius, care cu un vin fermecat îl adoarme pentru a-i lua sufletul, pentru a-și însufleți păpușa (Coppélia). Swanilda ia locul păpușii, făcându-l pe bătrânul păpușar să creadă că a reușit. În momentul în care Franz se trezește, Swanilda își reia rolul, trecând-o pe Coppélia în rolul ei de păpușă. Împreună cu Franz dispare apoi pe fereastră. Coppélius cere să i se facă dreptate și după discordie și luptă urmează pacea.

Sylvia ou La nymphe de Diane (Sylvia sau nimfa Dianei, 1876), balet în trei acte şi cinci tablouri pe un libret de Jules Barbier şi Merante, extras din *Amintas* de Torquatto Tasso, reprezintă o încercare de revenire la vechile pastorale din secolul al XVII-lea [103] şi marchează începutul unei noi viziuni asupra muzicii de balet. Partitura lui Léo Delibes îmbracă aici forme noi, este accentuat simfonismul, se dă o mai mare atenţie laturii expresive şi pătrunderii sensului adânc al acţiunii. Pe acest drum al baletului simfonic va păşi P. I. Ceaikovski, urmat apoi de I. Stravinski şi mulţi alţii din secolul al XX-lea. Acţiunea baletului [104] se petrece în Grecia, în timpurile mitologice, şi i-a permis compozitorului să realizeze o adevărată operă dansată, în care dansurile alternează cu scene şi numere de caracter, acţiunea desfăşurându-se într-o curgere continuă, fiind vizibilă intenţia autorilor de a realiza un spectacol unitar, unde muzica primeşte funcţii şi valori expresive simfonice. Din păcate însă, Léo Delibes, după *Sylvia*, nu a mai scris muzică de balet.

Spectacolul cu dans şi muzică era în declin. Îi va trebui un şoc pentru a se redresa şi acest şoc l-au produs ,,Baletele ruse'' sosite la Paris, a căror prospeţime şi vigoare, fantezie şi perfecţiune au determinat o nouă etapă, cea a baletului modern.

2. CREAŢIA SIMFONICĂ ŞI CONCERTANTĂ

Adevărate culminaţii în devenirea naţională a muzicii franceze din a doua jumătate a secolului al XIX-lea sunt înregistrate mai ales în planurile creaţiei simfonice şi concertante, domenii aflate în centrul atenţiei Societăţii Naţionale de Muzică. De fapt, acesta constituia unul dintre obiectivele principale pe care şi le-a propus, având în vedere alarmanta rămânere în urmă pe care a înregistrat-o instrumentalistul francez, după epoca barocă aureolată de Fr. Couperin (1668—1733) şi J. Ph. Rameau (1683—1764), însă eclipsată de opera italiană care se impunea tot mai autoritar, paralizând orice tendinţă de manifestare în planul muzicii orchestrale şi instrumentale pure.

Realizările lui François-Joseph Gossec (1734—1829) şi Étienne Nicolas Méhul (1763—1817) de la începutul secolului, ca şi încercările lui Berlioz [105] de a conferi muzicii simfonice franceze faima de odinioară, trec neobservate de compatrioţi cu toate că, prin impresionanta creaţie a celui din urmă, el devenea port-drapelul unor noi tendinţe estetice şi stilistice în muzica romantică europeană.

O situaţie similară se perpetua şi în viaţa de concert, foarte palid reprezentată doar de câteva formaţii orchestrale. Să ne gândim de pildă

---

[103] Tilde Urseanu, op. cit., pag. 111.

[104] Păstorul Aminta se îndrăgosteşte de Sylvia, nimfă a Dianei. Răpită de Orion-vânătorul negru, Sylvia, după ce trece prin clipe grele, reuşeşte să-l adoarmă pe Orion şi, ajutată de Amor, se întoarce la Aminta, obţinând iertarea Dianei.

[105] În tabelul sinoptic al creaţiei muzicale europene a secolului al XIX-lea, întocmit cu o deosebită ingeniozitate de G. W. Berger, Berlioz este singurul muzician francez care apare în prima jumătate a secolului. Vezi, *Estetica sonatei romantice*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983, pag. 413—423.

că, la Paris, ființa din 1828 doar Societatea de Concerte a Conservatorului, dirijată de violonistul François Antoine Habeneck (1771—1849) care promova constant un repertoriu clasic german.

Abia după 1860, odată cu înființarea Concertelor populare de către dirijorul Jules Étienne Pasdeloup (1819—1887), se produce o ușoară deplasare a gustului publicului parizian spre muzica simfonică. Suprasaturat de operă, de același tip de operă, publicul începe să se îndrepte și spre sălile de concert. Dar nici Pasdeloup nu manifestă interes față de creația autohtonă, cu toate că muzica simfonică franceză, reprezentată prin Berlioz, Gounod, Saint-Saëns, Bizet, Franck, înregistrase rezultate remarcabile.

Se impunea astfel o schimbare radicală în mentalitatea și atitudinea publicului, a interpreților și a organizatorilor vieții de concert, în scopul renovării muzicii instrumentale, pe baza tradițiilor naționale cu rădăcini puternic înfipte în solul francez. Această renovare se produce după 1871 când, prin activitatea fondatorilor Societății Naționale de Muzică, muzica simfonică franceză înregistrează realizări de seamă. Berlioz este redescoperit și reprezintă punctul de plecare ; creația lui este promovată cu interes și mândrie, recunoscându-i-se meritele de a fi un mare compozitor francez, un geniu național.

Creațiile anterioare Comunei încep acum a fi programate în concert, iar noile societăți de concerte Colonne și Lamoureux solicită tot mai insistent un repertoriu adecvat, de specificitate națională. O adevărată revărsare de talente, de genuri și de lucrări orchestrale și instrumentale se produce acum, cu un pronunțat accent pus pe valoarea calitativă, specificul național și originalitate. Charles Gounod, Camille Saint-Saëns, Édouard Lalo, Georges Bizet, César Franck, Jules Massenet, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy și mulți alții [106] redau muzicii franceze strălucirea de odinioară, ridicând-o pe noi culmi, îmbogățind patrimoniul culturii muzicale franceze și universale cu creații de o indiscutabilă valoare artistică, cu vădite tendințe de înnoire în factura compozițională în planul ideaticii, arhitectonicii, al coloritului armonic și orchestral. Aceste creații, ca și în cazul operei, tind spre acea distincție și specificitate națională, dată fie de particularitățile intonaționale melodice (ajungând până la folclor), fie de ineditul combinațiilor armonice (predilecție pentru treptele secundare și modurile medievale), fie de transparența orchestrală cu un foarte rafinat gust al combinațiilor în planul instrumentelor de suflat de lemn, dictate de asemenea de voința de afirmare a specificului național francez.

Simfonia, concertul instrumental, variațiunea, poemul simfonic — genuri muzicale fără tradiție în Franța — sunt promovate acum pe scară largă, ducând la apariția unor mari capodopere, puncte de reper și referință în muzica simfonică și concertantă de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

Simfonia a III-a de Saint-Saëns, *Simfonia spaniolă* de Lalo, *Variațiunile simfonice* și *Simfonia* de Franck, *Simfonia pe un cântec de la munte* de d'Indy, iată doar câteva repere ale acestor prefaceri franceze în planul

---

[106] Elevii lui C. Franck : Ernest Chausson, Henri Guillaume Lekeu, Guy Ropartz, Charles Bordes, Pierre de Breville etc.

muzicii simfonice și concertante din a doua jumătate a secolului al XIX-lea o muzică nouă care se împlinea, ambiționând spre o cât mai fidelă expresie națională.

★

În această perioadă de renaștere artistică franceză, Camille SAINT-SAËNS devine un adevărat „șef de școală" prin activitatea sa de organizator, animator și creator, un reprezentant de frunte al muzicii simfonice și concertante. Simfonia, concertul, poemul simfonic, suita și rapsodia sunt genurile spre care compozitorul s-a simțit atras încă de la începutul activității sale creatoare [107], dându-le o interpretare particularizantă prin romantizarea nuanțată a expresiei muzicale de sensibilitate franceză.

De o valoare artistică incontestabilă, muzica lui Saint-Saëns se distinge prin rafinamentul componistic, în ciuda unor inegalități valorice sesizabile în planul dramaturgiei simfonice. Aceasta explică faptul că din bogata sa creație posteritatea nu a reținut decât un număr restrâns de lucrări, înscriindu-le însă definitiv în fondul de aur al patrimoniului universal.

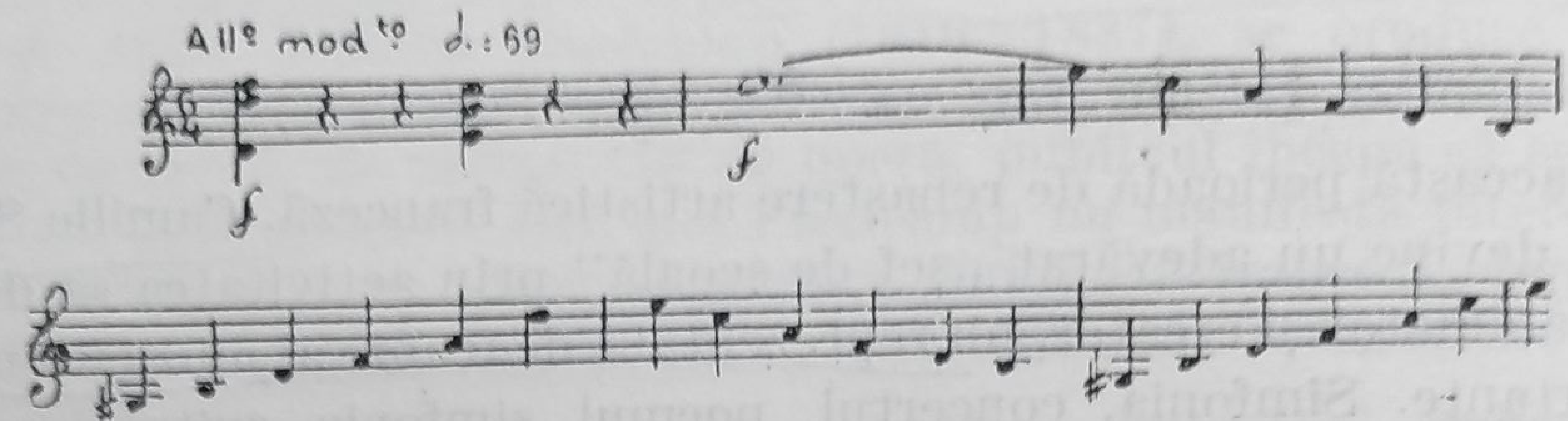
Astfel, din cele cinci simfonii: *Simfonia* opus 2, *în mi bemol major* (1852), *Simfonia în fa major* (1856), *Simfonia în re major* (1859), *Simfonia* opus 55, *în la minor* (1878) și *Simfonia a treia*, opus 78, *în do minor* (1886), autorul însuși le-a eliminat pe a doua și a treia, dintre cele trei rămase detașându-se ultima, *Simfonia cu pian și orgă*, impunătoare prin muzica sa de aleasă distincție romantică și prin ineditul construcției sale arhitecturale; o grandioasă contribuție originală la prospectarea, determinarea și desăvârșirea tipologică a simfoniei romantice din faza sa crepusculară. Se cuvine însă să ne oprim atenția și asupra *Simfoniei în la minor* opus 55, a doua din cele trei autorizate de compozitor de a rezista timpului, dedicată lui J. Pasdeloup. Prezentată în 1862 sub bagheta compozitorului, simfonia se distinge prin factura sa camerală, prin sonoritățile transparente obținute prin intermediul instrumentelor de suflat [108], armonios orchestrate cu cvintetul de coarde.

Cele patru secțiuni tradiționale (*Allegro marcato*, *Adagio*, *Scherzo-Presto* și *Prestissimo*) evidențiază câteva trăsături caracteristice. Astfel de pildă, partea întâi, *Allegro marcato*, în măsura de 6/4, are un debut oarecum beethovenian, amintind de *Eroica* prin cele două acorduri, după care

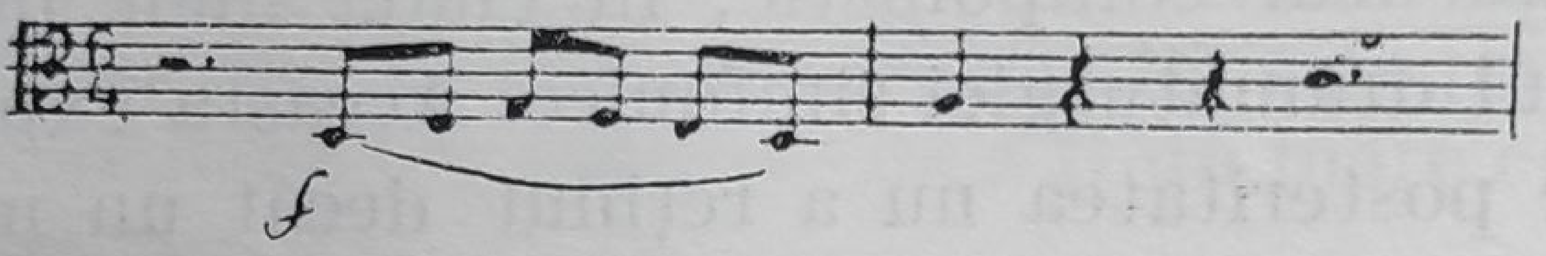
[107] În 1871, anul înființări Societății Naționale de Muzică, Camille Saint-Saëns era deja autorul a patru simfonii, trei concerte pentru pian și orchestră, două concerte pentru vioară și orchestră, uverturi, o suită, un cvartet, un trio și numeroase piese instrumentale.

[108] 2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoturi, 2 corni și 2 trompete.

tema întâi — în succesiunea de terţe descendente — anticipă procedeul lui Brahms din *Simfonia a IV-a* (şirul de terţe descendente şi răsturnările lor).



Remarcăm, de asemenea, în acest debut al părţii întâi (măs. 26), prezenţa unui motiv pe care îl va relua în *Simfonia a III-a*, înaintea finalului.



Mai remarcăm şi finalul amplu, dens orchestrat, ca o caracteristică a stilului său.

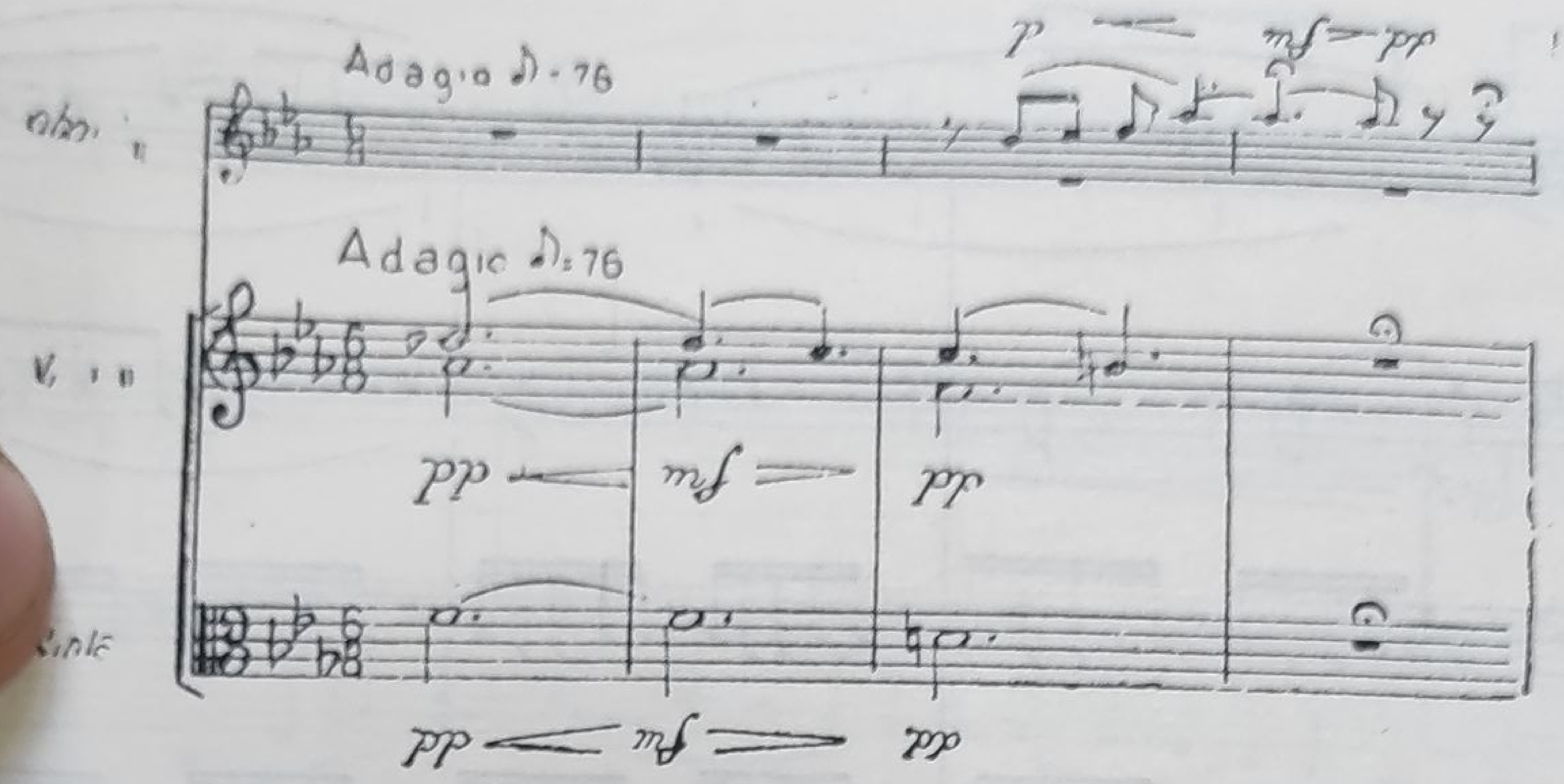
Adevărată culme, *Simfonia a treia în do minor*[109], marea capodoperă a lui Saint-Saëns, reprezintă un moment important în evoluţia gândirii simfonice, sistemul organismelor melodice dovedindu-se a fi posibil reductibil la esenţial, oferind astfel un impunător exemplu de tratare ciclică, într-o armonioasă simbioză a conţinutului de esenţă filozofică romantică cu forma echilibrată de sorginte clasică.

Simfonia este construită pe fundamentele simfoniei clasice, dar evenimentele sonore, de izbitoare noutate, abundă sprijinind evidenţierea şi potenţarea ideaticii şi a conţinutului emoţional. Desfăşurarea acestor evenimente este încredinţată unei orchestre de alcătuire romantică — la care, pentru prima dată, se adaugă pianul şi orga, cele două mari instrumente cu claviatură pe care compozitorul le stăpânea la perfecţie — şi se realizează în cadrul a două mari secţiuni în care se pot delimita toate cele patru mişcări ale unei simfonii tradiţionale *(Introducere, Allegro, Adagio, Scherzo* şi *Final)*.

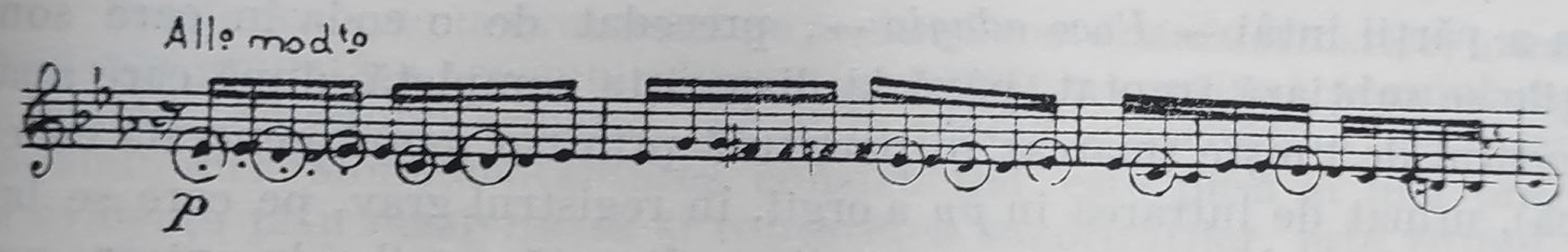
Simfonia, construită pe baza secvenţei gregoriene *Dies Irae*, debutează printr-o introducere *Adagio* în cadrul căreia se impune intervalul de secundă mică descendentă, încadrat într-o cantilenă ce are marele merit de a crea de la început o stare tensională, ce contrastează cu sonorităţile aerate rezultate dintr-o orchestraţie de mare rafinament şi acurateţe.

---

[109] *Simfonia a treia*, dedicată lui Liszt, a fost executată în primă audiţie în anul 1886 (19 mai), la Londra şi în 1887 (9 ianuarie), la Societatea Concertelor Conservatorului din Paris.



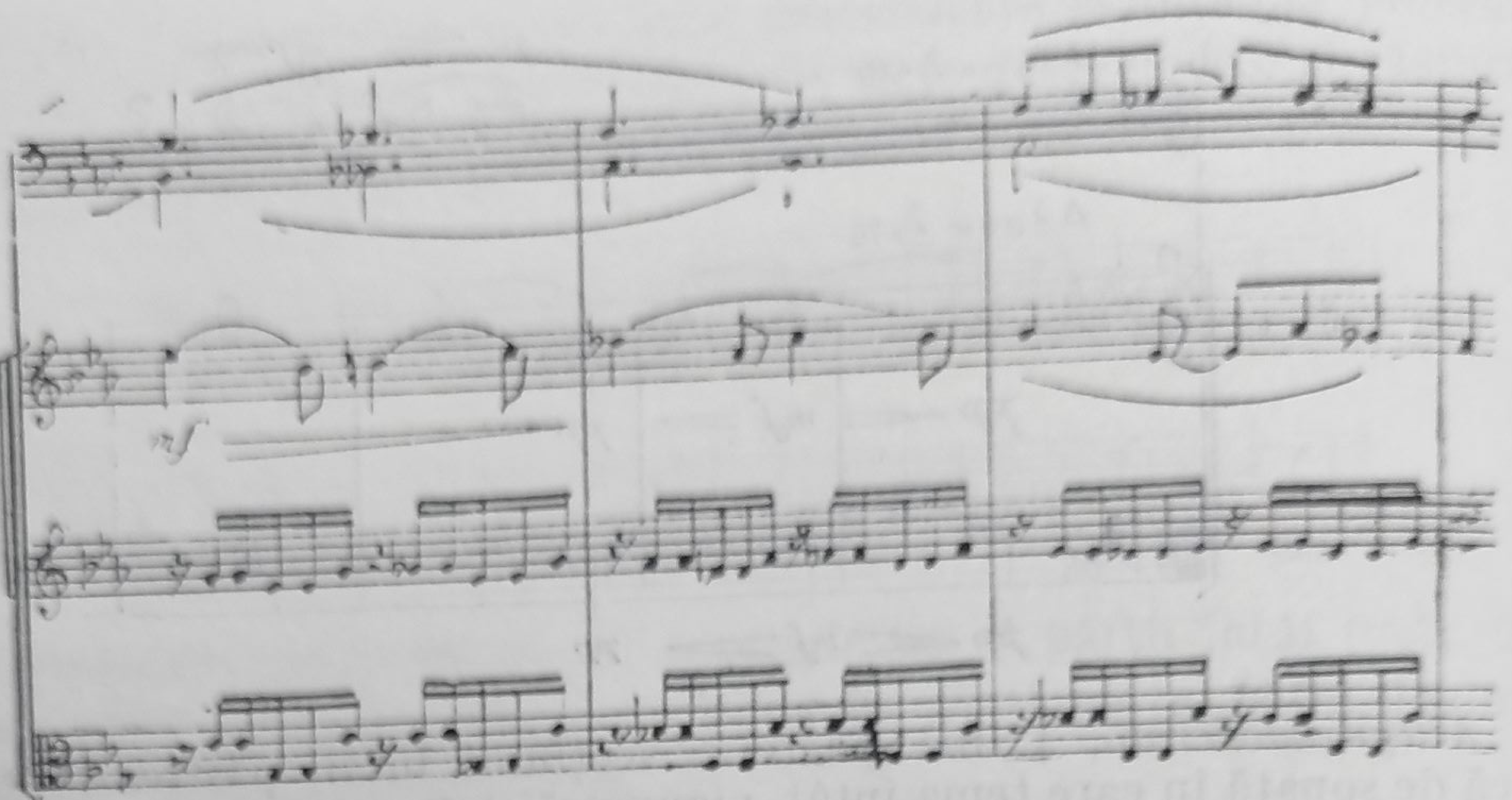
Allegro moderato, prima parte a secţiunii întâi, păstrează forma clasică de sonată în care tema întâi, viguroasă şi dinamică, este construită în formă tripentapartită (A B A C A), unde prima secţiune se fondează pe primele note ale cunoscutei secvenţe gregoriene *Dies Irae*.



Din această idee muzicală, pe baza unor sunete şi intervale melodice, Saint-Saëns îşi extrage întregul material al simfoniei, realizând o construcţie gigantică, de o impresionantă unitate tematică, într-o mare varietate de procedee şi metode stilistice originale.

Elementele de contrast în simfonie sunt alese cu mult rafinament, ele contribuind la sporirea tensiunii dramatice. Iată, spre exemplu, tema a doua a părţii întâi într-o înveşmântare polifonică măiestrită, păstrând nealterată pulsaţia originală a temei întâi.





De un efect copleşitor este, apoi, contrastul adus de secţiunea a doua a părţii întâi — *Poco adagio* —, precedat de o coda în care sonorităţile se subţiază treptat, până la dispariţia completă, după care apare momentul de linişte (marcat în partitură printr-o pauză generală cu coroană), urmat de intrarea în *pp* a orgii, în registrul grav, pe care se brodează o melopee de largă respiraţie, încredinţată corzilor la unison, construită, decupată tot din tema iniţială.

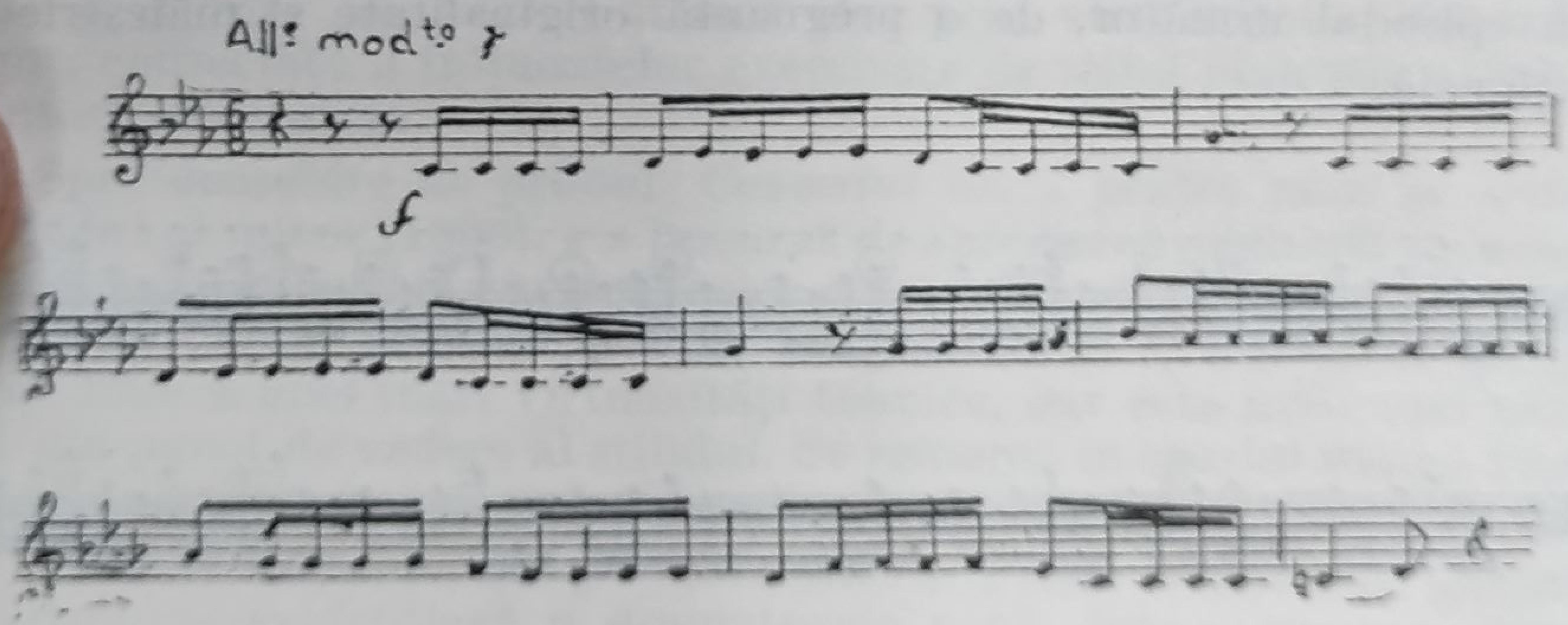




Solemnitatea sonorităţilor orgii, alături de frumuseţea melodiilor încredinţate corzilor, creează cadrul unor profunde meditaţii, tulburate doar de ecourile temei iniţiale.

Secţiunea a doua evoluează pe aceleaşi coordonate stilistice, urmărind creşterea gradată a tensiunii dramatice printr-o continuă acumulare atât în planul travaliului tematic, cât şi în planul sonorităţilor de ansamblu ale simfoniei. Monumentalitatea construcţiei este pusă şi mai pregnant în evidenţă prin masivitatea şi robusteţea sonorităţilor, prin ritmul alert al desfăşurării evenimentelor sonore.

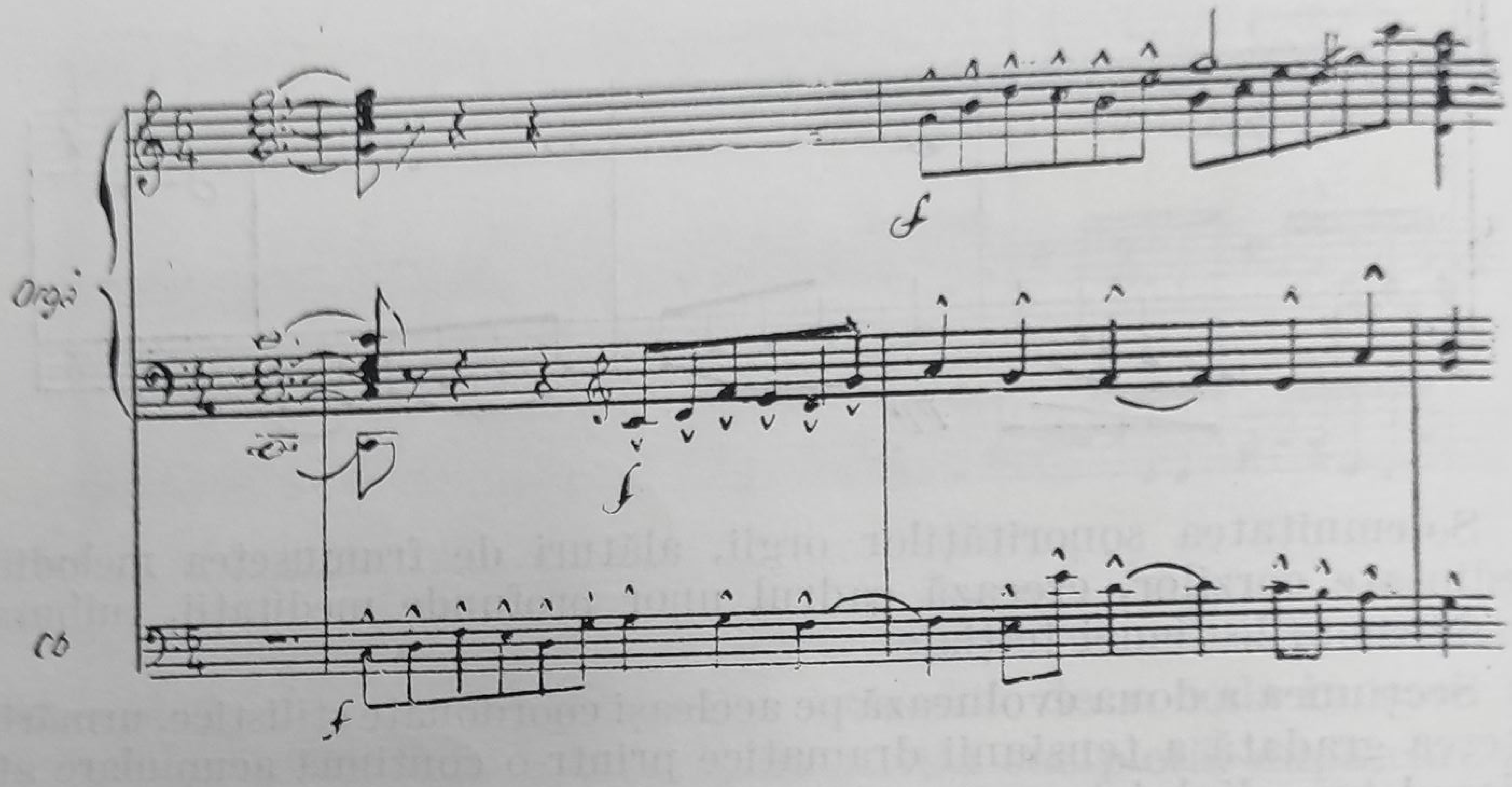
Prima secţiune a acestei părţi, *Allegro moderato*, este un veritabil scherzo construit pe elemente tematice derivate din tema iniţială.



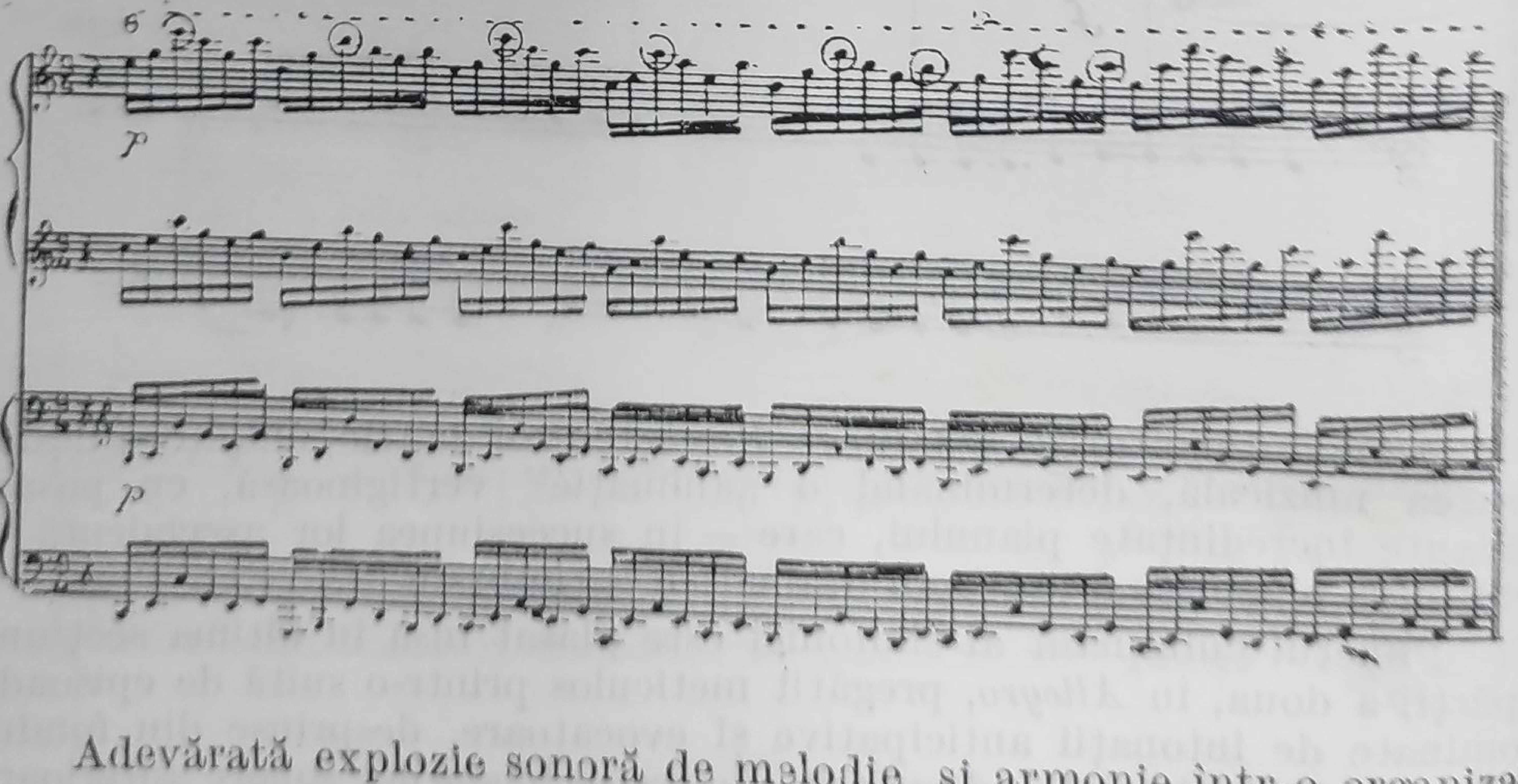
Adevărată surpriză, secţiunea *Presto*, cu rol de trio, amplifică desfăşurarea muzicală, determinând o ,,animaţie'' vertiginoasă, cu pasaje briliante încredinţate pianului, care — în succesiunea lor ascendentă — determină o sporire a tensiunii dramatice şi timbrale.

Punctul culminant al simfoniei este plasat însă în ultima secţiune a părţii a doua, în *Allegro*, pregătit meticulos printr-o suită de episoade (dominate de intonaţii anticipative şi evocatoare, desprinse din fondul de bază al temei iniţiale), despărţită de restul blocurilor sonore anterioare tot printr-o pauză cu coroană. Ampla introducere a *Allegro*-ului este magistral realizată şi produce ascultătorului o emoţie profundă.

Aici, în *Maestoso*, pe acordul de do major încredințat orgii apare în *forte* o idee muzicală deosebit de pregnantă (ce migrează tocmai din partea întâi a *Simfoniei în la minor*),



prelucrată într-un minunat episod *fugato*, ce contrastează cu atmosfera celestă creată prin figurația melodică a pianului la patru mâini, din alcătuirea căreia transpar sunetele componente ale începutului secvenței *Dies Irae* — întărită în expresie prin alcătuirea melodică și mixajele timbrale, creând un puternic contrast cu ideea expusă de orgă, pregătind totodată episodul următor, de o pregnantă originalitate și măiestrie compozițională.



Adevărată explozie sonoră de melodie și armonie într-o organizare ritmică severă, secțiunea finală *Allegro*, bazată pe o temă unică — derivată din cea inițială —



încheie apoteotic, în do major — simbol al stabilităţii şi perenităţii —, în sonorităţi unice, amplificate şi de orgă, această măreaţă realizare a muzicii simfonice, o simfonie „plină de un incontestabil talent, ce pare a constitui o încălcare a legilor tradiţionale ale construcţiei tonale, încălcare pe care compozitorul o realizează cu o abilă elocinţă" [110].

Măsura talentului de simfonist al lui Camille Saint-Saëns este evidenţiată şi de creaţia sa de concerte scrise pentru pian şi orchestră (5), vioară şi orchestră (3) şi violoncel şi orchestră (2), constituindu-se ca o contribuţie remarcabilă, prospectivă pentru viaţa de concert franceză de la sfârşitul secolului al XIX-lea, compozitorul fiind unul dintre primii creatori de lucrări concertante din Franţa.

Pianist desăvârşit, de o precocitate şi virtuozitate legendară [111], Camille Saint-Saëns a compus cele cinci concerte pentru pian şi orchestră într-o mare varietate structurală urmărind ca şi în alte lucrări „himera purităţii stilului şi a perfecţiunii formei" [112].

Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră, op. 17, în re major (1864), fără a se fi impus în viaţa de concert şi în repertoriul pianiştilor, se remarcă prin factura sa romantică (*Andante*, *Allegro assai*, *Andante sostenuto quasi adagio* şi *Allegro con fuoco*) şi mai ales prin virtuozitatea debordantă, desigur, consecinţă a influenţelor exercitate de stilul pianistic al lui Liszt şi Anton Rubinstein.

Spre deosebire de primul, *Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră*, op. 22, în sol minor (1868), s-a bucurat de aprecierea unanimă a pianiştilor, fiind cel mai cunoscut din şirul celor cinci concerte pentru pian create de compozitor. Scris pentru „pianul cu pedalier" [113], concertul merge pe aceeaşi linie a unei mari virtuozităţi tehnice, dar este mult mai net conturat din punct de vedere al stilului. Se remarcă în special marea libertate cu care operează compozitorul în planul construcţiilor arhitecturale.

Andante sostenuto, *Allegro scherzando* şi *Presto* — cele trei secţiuni ale concertului — evidenţiază o dramaturgie nouă, într-o creştere dinamică gradată spre final. Nouă este şi factura improvizatorică a primei părţi, ce debutează cu o introducere gravă realizată de pianul solo, neîncadrată în măsură,

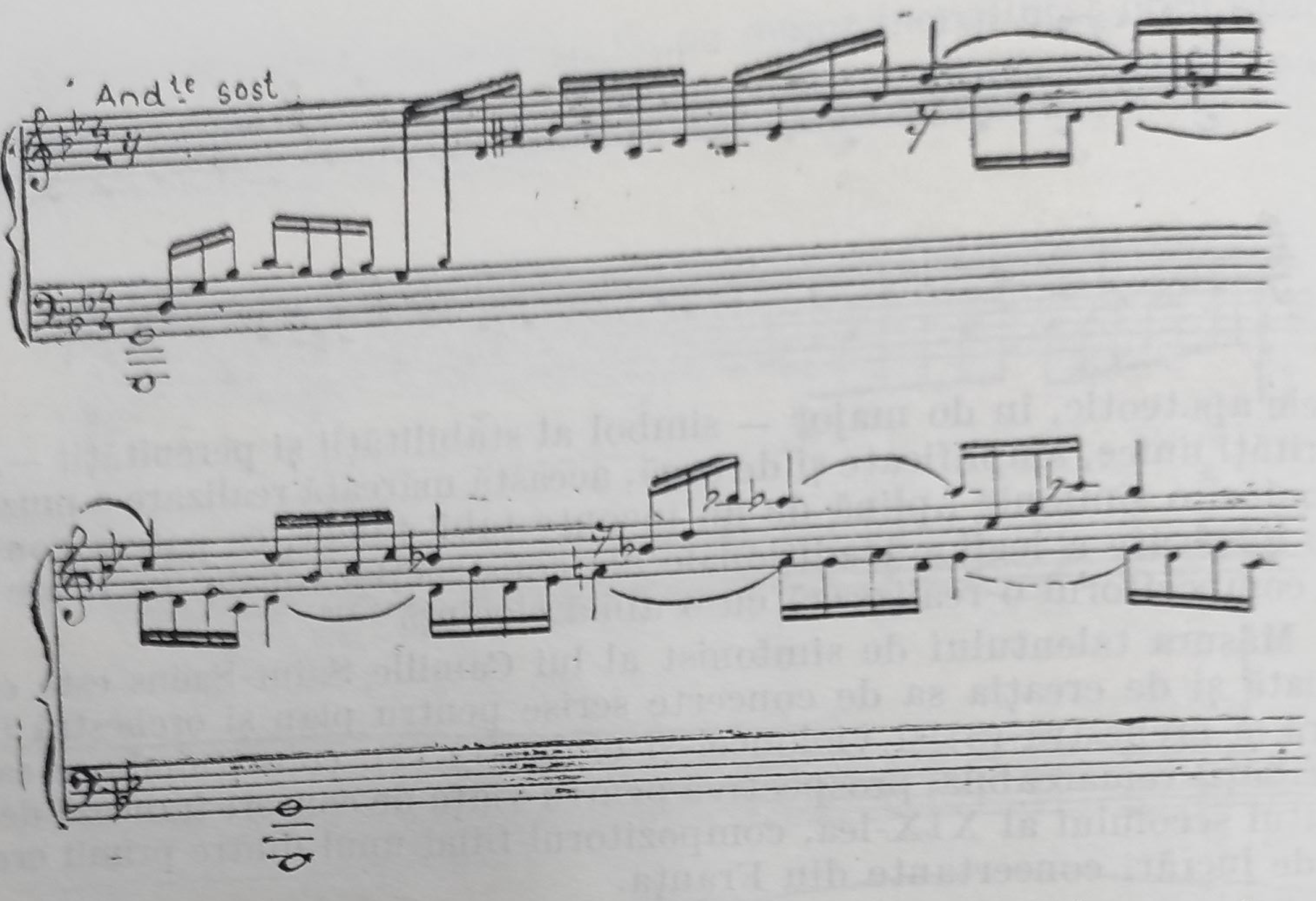
---

[110] Vincent d'Indy, *César Franck*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982, pag. 107.

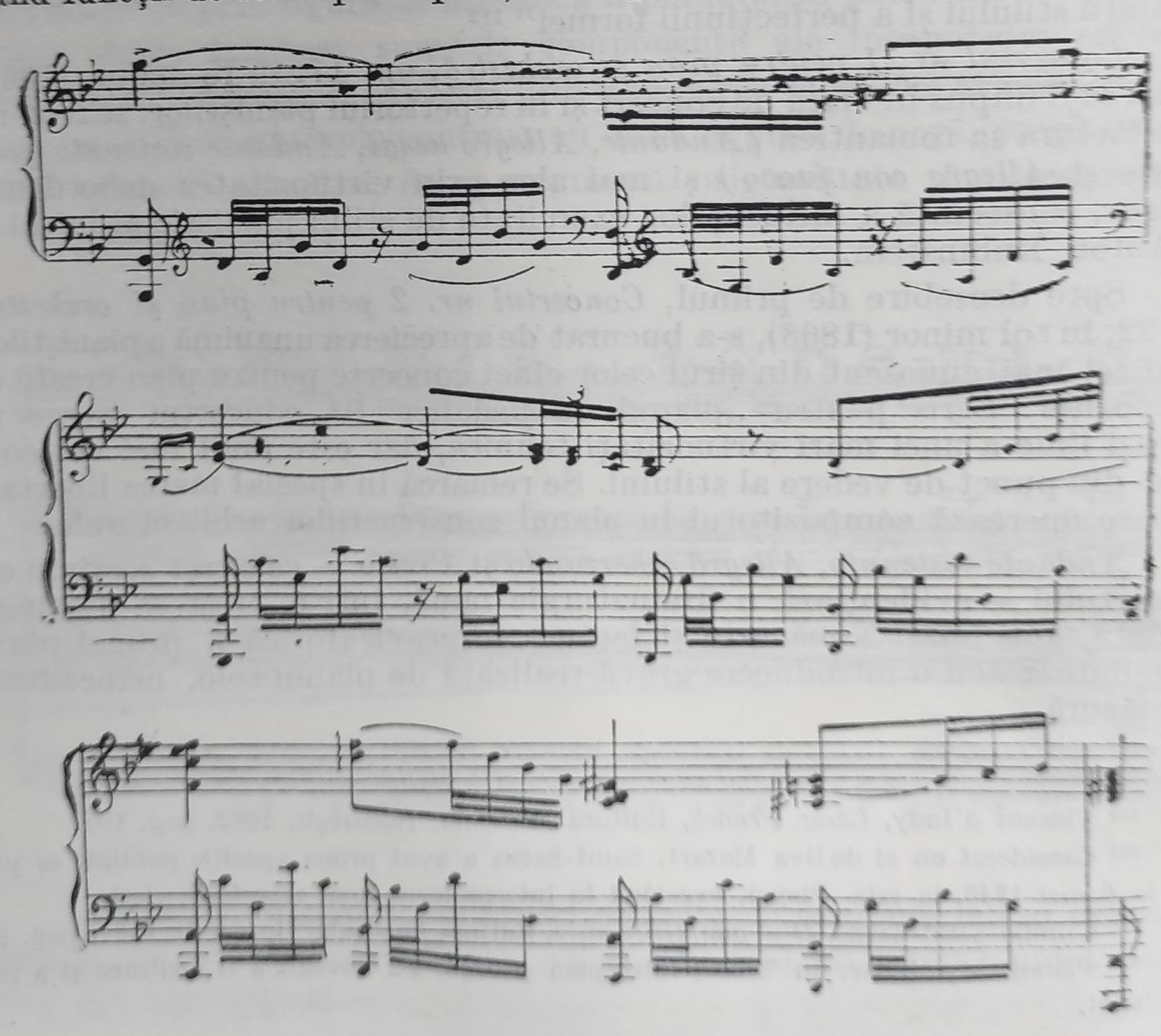
[111] Considerat un al doilea Mozart, Saint-Saëns a avut prima apariţie publică, ca pianist, la 6 mai 1846, la sala Pleyel, excelând în interpretarea unui repertoriu clasic.

[112] Camille Saint-Saëns, *Din amintirile mele*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984, pag. 94.

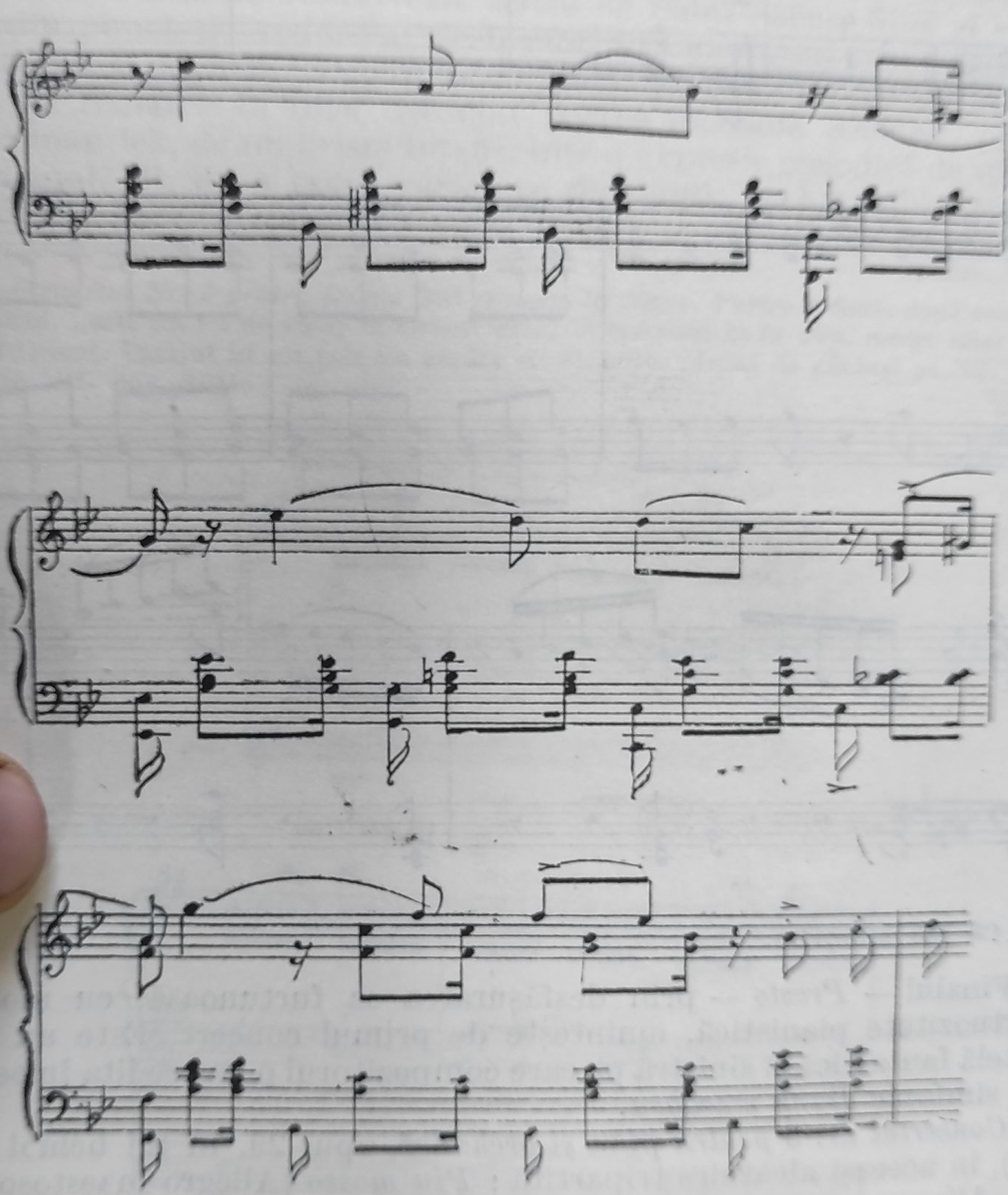
[113] Pianul cu pedalier, un hibrid între pian şi orgă, s-a dovedit a fi ineficace şi a fost abandonat.



urmată de o desfășurare liberă, sub forma unei fantezii în care pianul are un rol determinant în reliefarea de ansamblu a arcuirilor melodice, unele având funcții de teme principale, ca de pildă, aceasta :

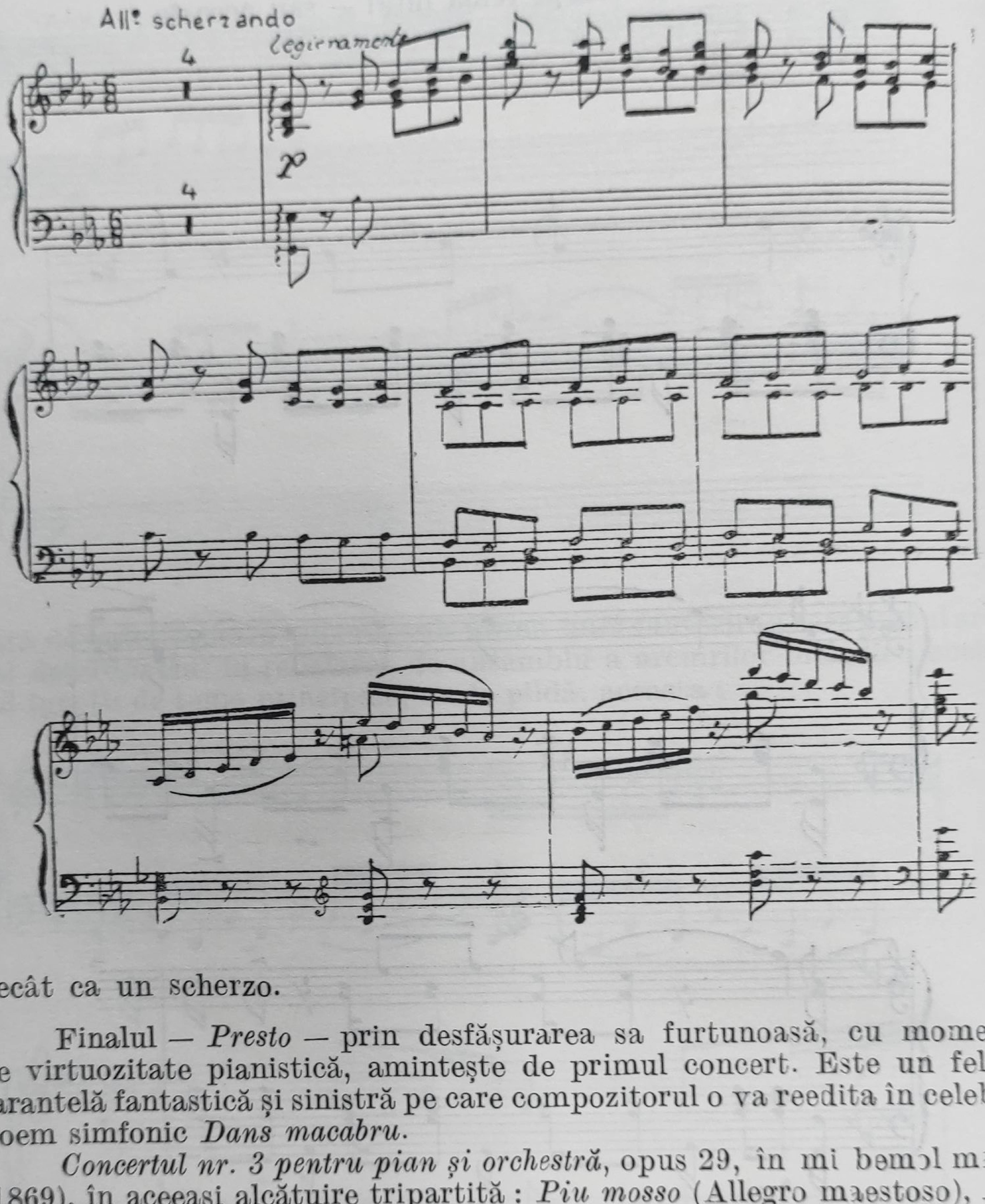


— ce poate fi interpretată drept tema întâi — sau aceasta :



— corespunzând temei a doua a unei forme de sonată.

În partea a doua — *Allegro scherzando* — evenimentele sonore se desfășoară într-un ritm alert. Fondul este sărbătoresc, de voie bună și umor, pianul evoluând în aceeași manieră solistică, fiind purtătorul unor elemente tematice cu rol hotărâtor în fizionomia generală a secțiunii, concepută mai degrabă ca un rondo — dominat de această temă elegantă —

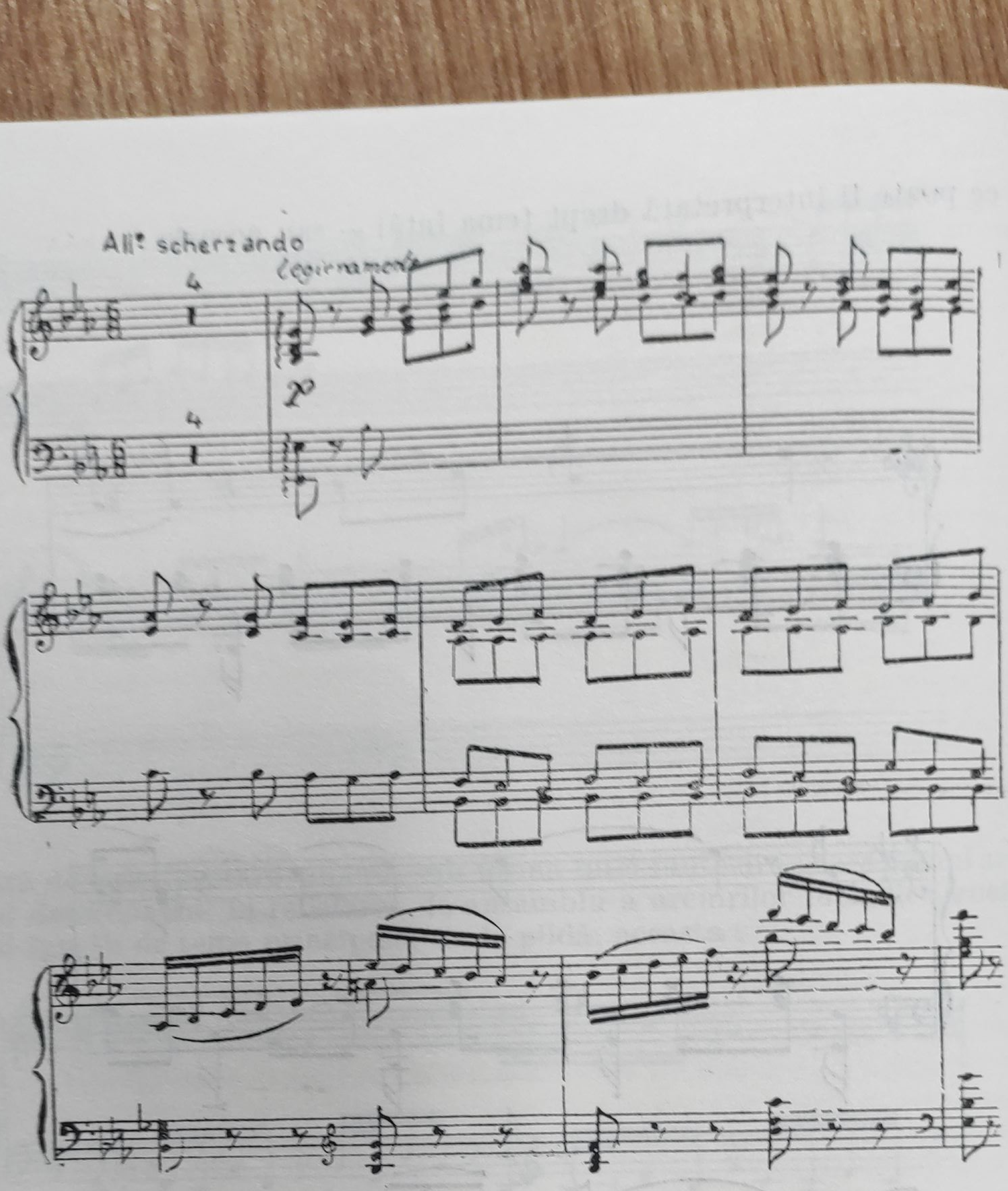


decât ca un scherzo.

Finalul — *Presto* — prin desfășurarea sa furtunoasă, cu momente de virtuozitate pianistică, amintește de primul concert. Este un fel de tarantelă fantastică și sinistră pe care compozitorul o va reedita în celebrul poem simfonic *Dans macabru*.

Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră, opus 29, în mi bemol major (1869), în aceeași alcătuire tripartită : *Piu mosso* (Allegro maestoso), *Andante*, *Allegro non troppo* cu o introducere *Moderato assai* încredințată pianului solo, de mare virtuozitate, este mai strălucitor din punct de vedere al scriiturii pianistice, cu numeroase dificultăți de ordin tehnic, fiind abordabil doar marilor virtuozi ai pianului. Conținutul tematic de expresie romantică, factura concertantă și măiestria scriiturii, alături de soliditatea construcției formelor muzicale sunt doar câteva caracteristici de seamă ale lucrării.

Concertul nr. 4 pentru pian și orchestră, opus 44, în do minor (1875), are o alcătuire aparte. Este un fel de „încercare'' a structurii bipartite pe care Saint-Saëns o va desăvârși în *Simfonia în do minor cu pian și orgă*. Concertul debutează cu o introducere *Allegro moderato*, urmată de prima parte — *Andante* — dominată de pasajele de virtuozitate ale pianului. A



decât ca un scherzo.

Finalul — *Presto* — prin desfășurarea sa furtunoasă, cu momente de virtuozitate pianistică, amintește de primul concert. Este un fel de tarantelă fantastică și sinistră pe care compozitorul o va reedita în celebrul poem simfonic *Dans macabru*.

Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră, opus 29, în mi bemol major (1869), în aceeași alcătuire tripartită : *Piu mosso* (Allegro maestoso), *Andante*, *Allegro non troppo* cu o introducere *Moderato assai* încredințată pianului solo, de mare virtuozitate, este mai strălucitor din punct de vedere al scriiturii pianistice, cu numeroase dificultăți de ordin tehnic, fiind abordabil doar marilor virtuozi ai pianului. Conținutul tematic de expresie romantică, factura concertantă și măiestria scriiturii, alături de soliditatea construcției formelor muzicale sunt doar câteva caracteristici de seamă ale lucrării.

Concertul nr. 4 pentru pian și orchestră, opus 44, în do minor (1875), are o alcătuire aparte. Este un fel de „încercare" a structurii bipartite pe care Saint-Saëns o va desăvârși în *Simfonia în do minor cu pian și orgă*. Concertul debutează cu o introducere *Allegro moderato*, urmată de prima parte — *Andante* — dominată de pasajele de virtuozitate ale pianului. A

doua secțiune, construcție amplă, are o structură tripartită (*Allegro vivace, Andante* și *Allegro*) ce se desfășoară fără întrerupere și pune în evidență înaltul profesionalism al compozitorului, scriitura pianistică impecabilă, strălucirea tehnică pe care o poseda.

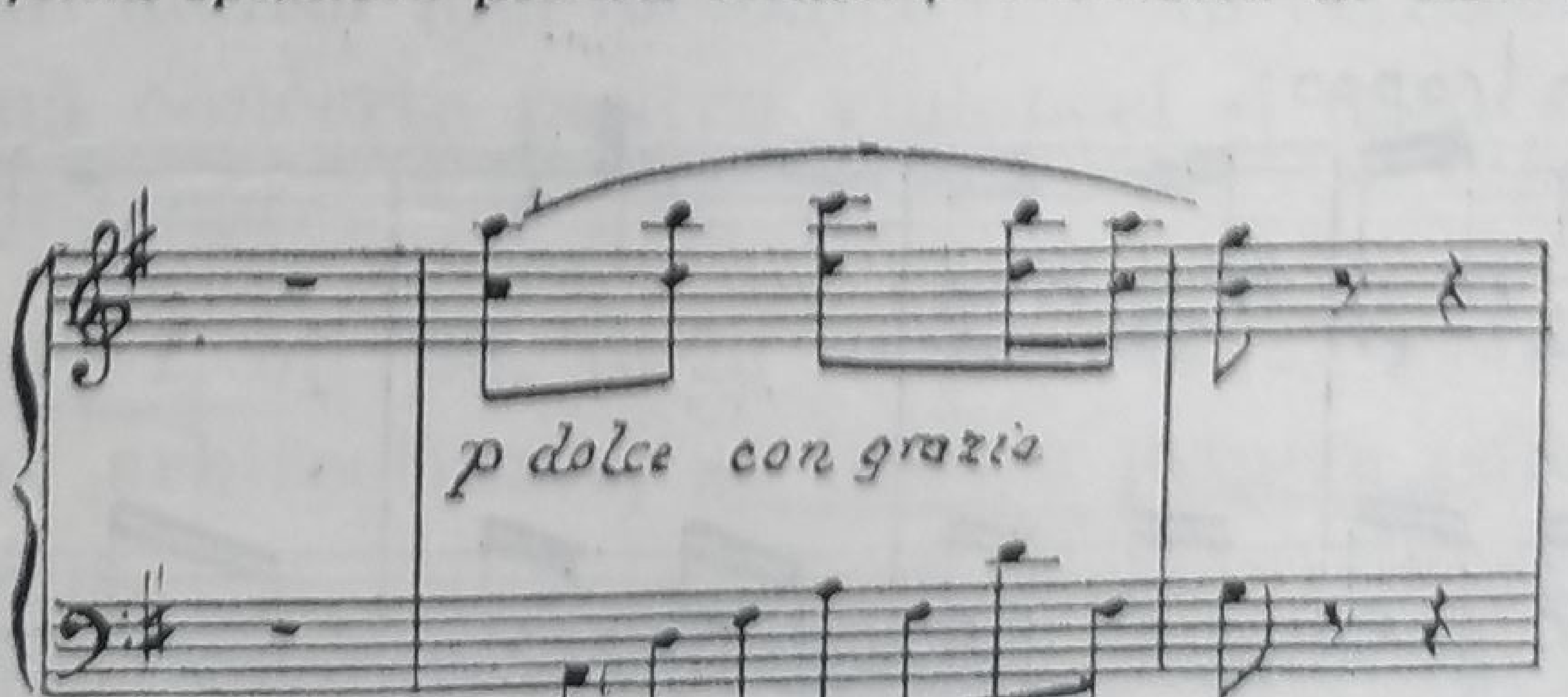
Conceetul nr. 5 pentru pian și orchestră, opus 103, în fa major (1896), este ultimul din seria concertelor scrise de Saint-Saëns, fiind și cel mai amplu din punct de vedere al desfășurării în timp, cel mai romantic în conținut dar și cel mai clasic în formă, mai ales în secțiunile extreme. Din concert se remarcă în mod deosebit partea mediană *Andante*, plină de poezie romantică, de un lirism intens, într-o expresie melodică de specificitate orientală [114], de o mare varietate dinamică. În ansamblu, virtuozi-

---

[114] *Concertul Nr. 5 pentru pian* a fost compus în Alger. Partea a doua, după cum afirmă compozitorul, „este un fel de voiaj în Orient care, în episodul în fa diez, merge chiar până în Extremul Orient. Pasajul în sol este un cântec de dragoste cântat de cărăuși pe Nil." (Julien Tiersot, op. cit. pag. 101).



[illegible] Este interesant de observat asemănarea dintre acest fragment și începutul temei a doua din partea I-a din *Simfonia spaniolă* pentru vioară și orchestră de Lalo (Vezi pag. 87).



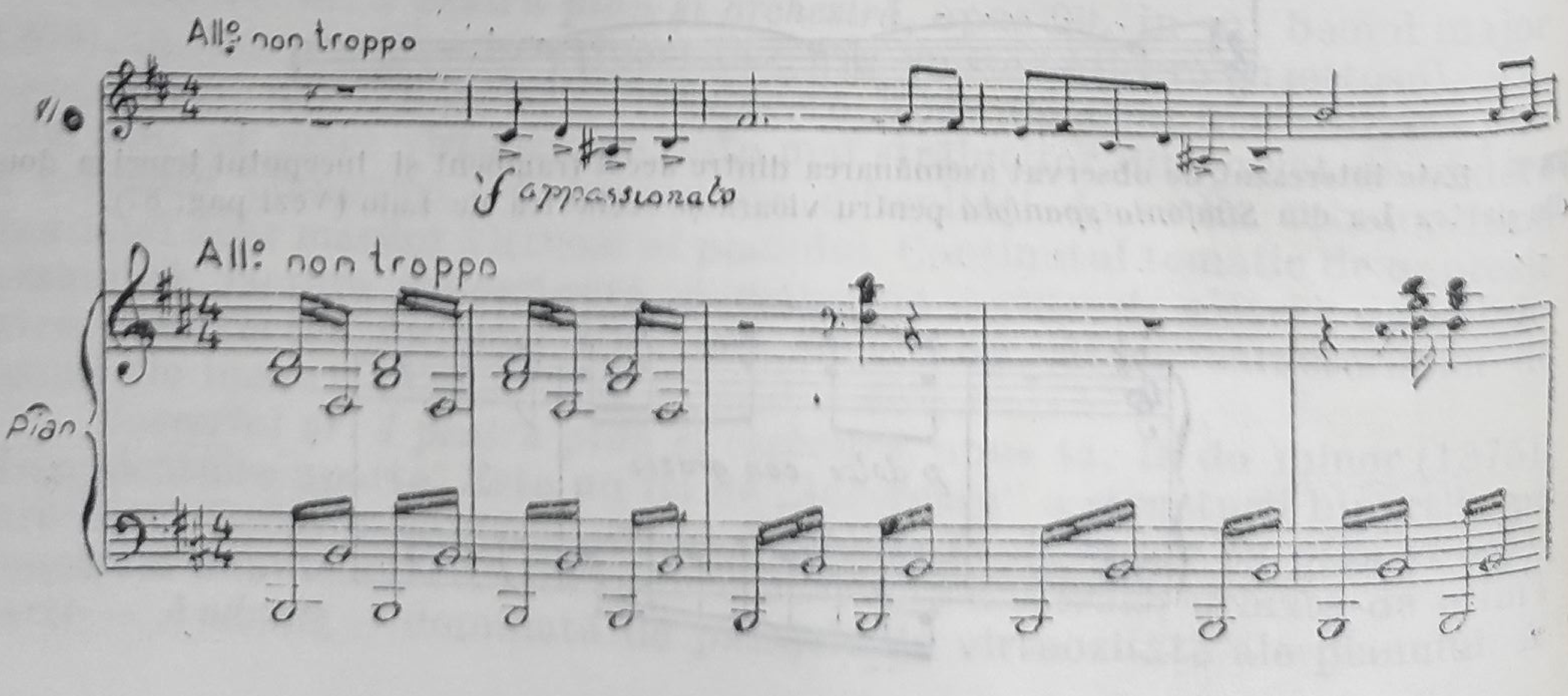
tatea este atenuată; accentuând expresia, concertul se înscrie printre cele mai de seamă realizări ale compozitorului.

Pentru vioară și orchestră, Saint-Saëns a compus trei concerte, determinat și animat de aceeași dorință fierbinte de a înzestra muzica franceză cu lucrări naționale în toate genurile muzicale.

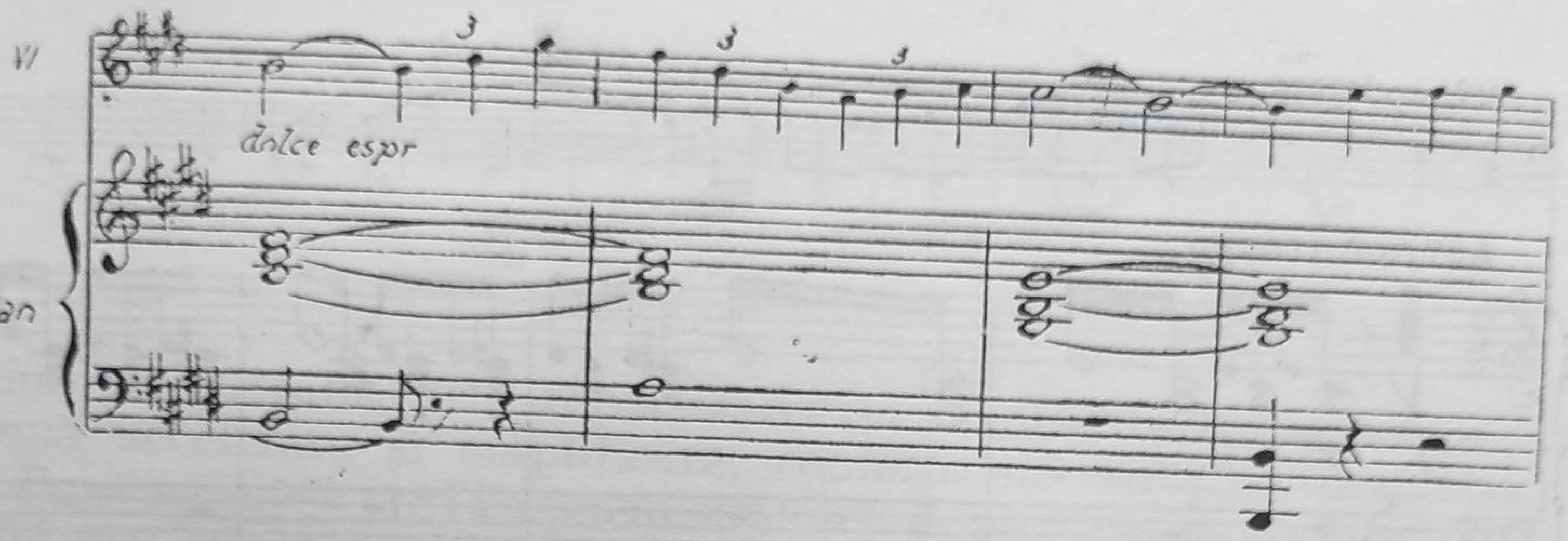
Concertul nr. 1 opus 20 în la major (1866), aparține perioadei de afirmare a compozitorului când faima sa de pianist și organist se răspândea tot mai mult. Elaborarea concertului, punerea în partitură mai ales a partidei viorii au fost realizate cu sfatul autorizat al marelui violonist Pablo Sasarate, căruia i-a dedicat lucrarea. Concertul — în structura sa monopartită — este un veritabil poem pentru vioară și orchestră, din care răzbate filonul melodic de mare expresivitate, în ciuda unei dramaturgii modeste.

Superior primului din punct de vedere al realizării arhitecturale, *Concertul nr. 2* opus 58, în do major (1879), are o structură bipartită (*Allegro moderato e maestoso*, o complexă formă de sonată, și *Andante espressivo*, cu o secțiune finală *Allegro scherzando quasi Allegretto*) și se remarcă prin măiestria scriiturii, precum și prin expresivitatea conținutului, fiind mult mai bine conturat din punct de vedere al dramaturgiei, a pregnanței temelor și a prelucrării motivice, amplificate cu ample pasaje de virtuozitate.

Cel mai cunoscut și apreciat în rândul violoniștilor este însă *Concertul nr. 3*, op. 61, în si minor (1880), dedicat tot lui Pablo Sarasate, în care Saint-Saëns abordează tipul de concert romantic în structura sa tripartită (*Allegro non troppo*, *Andantino quasi Allegretto*, *Molto moderato maestoso*). Ca și în celelalte concerte ale sale (pentru pian și pentru vioară), instrumentul solist „intră în scenă" încă de la începutul expoziției formei de sonată, prezentând tema întâi într-o desfășurare ritmată și expresivă,



contrastantă cu tema a doua, amplă și lirică,



ce se continuă în secțiunea dezvoltării prin solicitarea constantă a instrumentului solist în pasaje de virtuozitate, angajate într-un dialog liber cu orchestra.

Partea a doua, *Andantino, quasi allegretto*, se impune prin melodismul său cantabil în caracter de romanță, într-o desfășurare liberă, forma de lied fiind cadrul unor continue transformări.

Finalul, *Molto moderato e maestoso*, este cea mai realizată parte a concertului. Forma de sonată este clară cu toată abundența de idei melodice, unele dintre ele deosebit de pregnante.

Interesant este începutul marcat de o melopee încredințată solistului în stilul cadențelor, o desfășurare liberă,



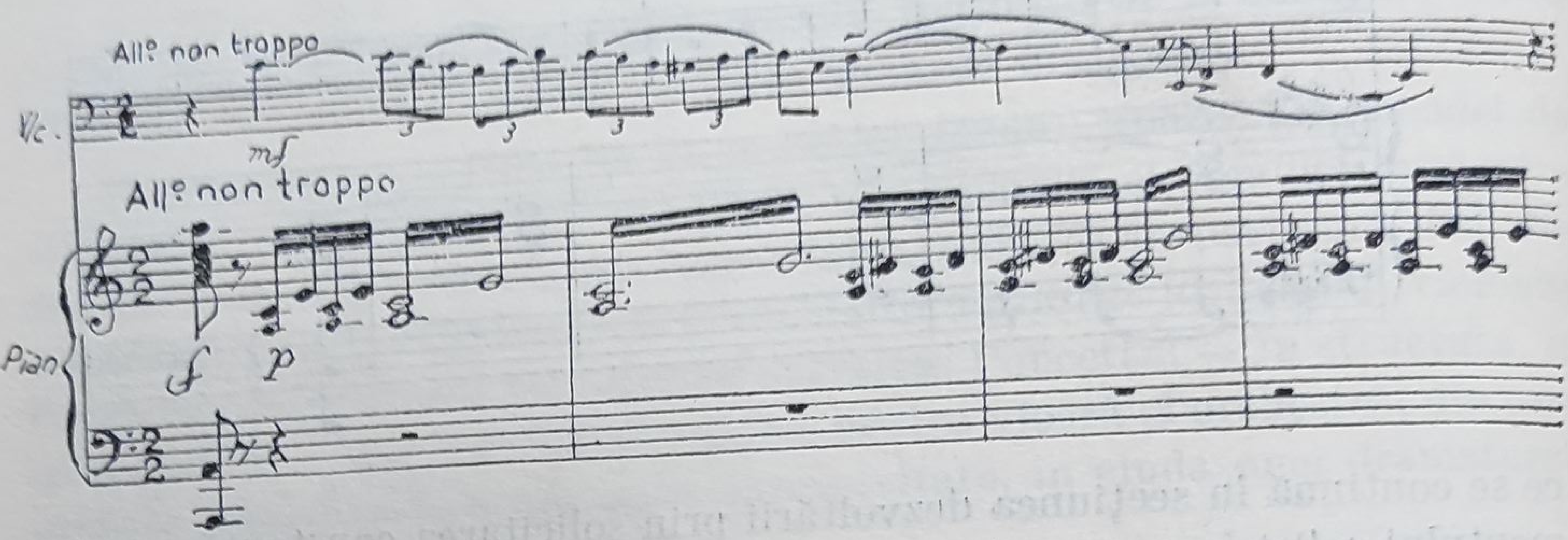
în care compozitorul realizează o excelentă culminație prin concentrarea pe verticală a mai multor idei melodice într-un veritabil stretto.

Și cele două concerte pentru violoncel și orchestră prezintă unele particularități distincte.

Concertul nr. 1, op. 33, în la minor (1872), apreciat pentru soliditatea construcției arhitecturale, se înscrie printre primele lucrări ciclice ale lui Saint-Saëns.

Deși monopartită, într-o desfășurare poematică, lucrarea este alcătuită din trei blocuri distincte (*Allegro non troppo*, *Allegretto con motto* și

Un peu moins vite), clădite din elemente tematice derivate din tema principală, expusă de violoncel în acompaniamentul orchestrei.



De remarcat caracterul dansant al părţii mediane, un fel de menuet de alură preclasică într-o tratare modernă, precum şi strălucirea şi luminozitatea finalului lucrării, pe parcursul căruia ideea iniţială a fost prezentată în mai multe ipostaze.

Concertul nr. 2, op. 119, în re minor (1902), reeditează forma bipartită atât de des abordată de Saint-Saëns în creaţia sa, cu toate că în prima parte sunt distincte două secţiuni *(Allegro moderato e maestoso* şi *Andante sostenuto)*. Partea a doua, *Allegro non troppo* cuprinde o cadenţă — remarcabilă prin dimensiunile sale şi prin rubato-ul său —, precum şi culminaţia finală. Din punct de vedere al dramaturgiei, concertul este mult mai sever alcătuit, într-o expresie romantică clară. [115]

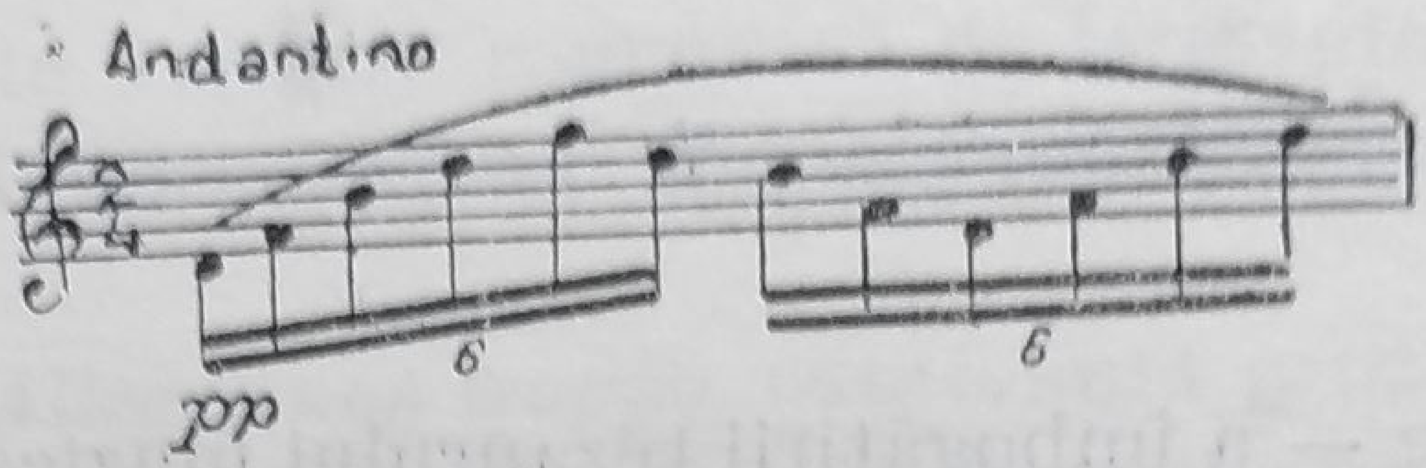
În creaţia lui Saint-Saëns, un loc aparte îl ocupă poemul simfonic. Între 1871 şi 1877 el a compus cele patru poeme ale sale : *Le rouet d'Omphale* (Vîrtelniţa Omphalei) op. 31 (1871), *Phaeton* op. 39 (1873), *Danse macabre* (Dans macabru) op. 40 (1874), *La jeunesse d'Hercule* (Tinereţea lui Hercule) op. 50 (1876), viu discutate la apariţia lor, compozitorul fiind creatorul acestui gen în Franţa. Interesant este că poemul simfonic la Saint-Saëns nu urmează linia lui Liszt, cum se afirmă în mod curent, ci mai mult se leagă de tipul simfoniei berlioziene şi de marea tradiţie din perioada de glorie a lui Couperin şi Rameau.

Dintre acestea, *Vârtelniţa Omphalei* şi *Dans macabru* s-au impus prin capacitatea compozitorului de a ilustra muzical un program iniţial. Astfel, *Vârtelniţa Omphalei*, fără a avea un program amănunţit, îşi are subiectul în lupta împotriva slăbiciunilor pentru afirmarea forţei. „Roata" nu este decât un pretext ales numai din punct de vedere ritmic, caracteristic alurii generale a lucrării.

---

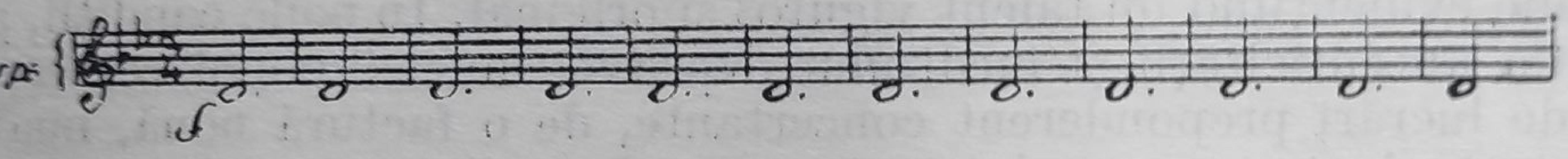
[115] La acestea se adaugă un mare număr de lucrări concertante ca : *Introducere şi Rondo capriccioso* pentru vioară şi orchestră, *Havaneza pentru vioară şi orchestră*, *Piesă de concert pentru harpă şi orchestră* etc.

Impresionantă este forţa de sugestie a muzicii, realizată prin prezenţa unei celule melodice,



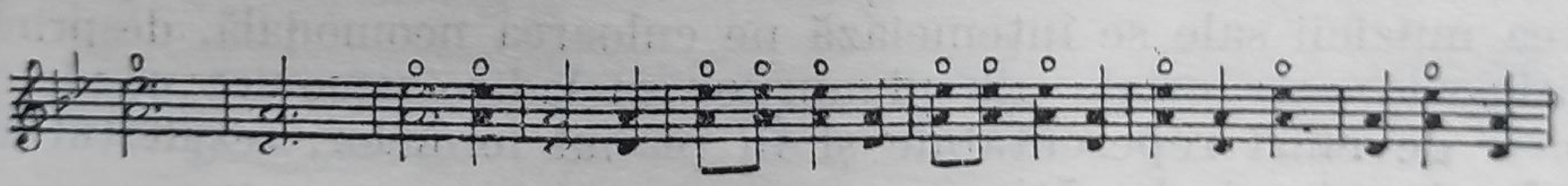
ingenios orchestrată, prin repartizarea ei la diferite instrumente într-o continuă accelerare şi amplificare, conform necesităţilor dramaturgice.

Dans macabru (1874), poem simfonic după o poezie de Henri Cazalis este cel mai cunoscut poem simfonic creat de Saint-Saëns, cel care a declanşat vii dispute, determinate de caracterul naturalist şi descriptivist al muzicii. Numeroase efecte onomatopeice (cele 12 sunete ale harpei marcând miezul nopţii — cadrul desfăşurării acţiunii —,

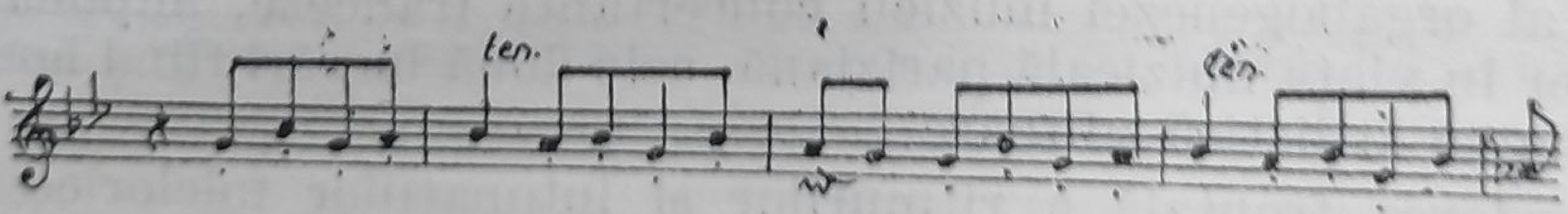


dansul scheletelor, utilizarea secvenţei gregoriene *Dies Irae* în sens parodic într-un asemenea cadru, straniile sonorităţi ale xilofonului) au surprins şi au determinat reacţii potrivnice ale publicului conservator.

Introducerea este realizată pe cvinte „goale", obţinute pe corzile libere ale viorii.



Impresionantă prin simplitatea ei, dar de mare forţă de expresie este tema întâi, alcătuită pe un ambitus de terţă.



Printre lucrările simfonice ale lui Camille Saint-Saëns se mai află: *Suita Algeriană* op. 60, alcătuită din patru secţiuni *(Preludiu, Rapsodie maură, Reveria serii, Marş militar francez)* — o lucrare impregnată de teme de origine exotică, într-o înveşmântare armonică, ritmică şi timbrală corespunzătoare, într-o unitate de stil surprinzătoare —, *Rapsodia pe teme bretone* [116] şi *Rapsodia d'Auvergne*, lucrări ce vădesc preocuparea

[116] O transpunere orchestrală de Châtelet a celor trei *Rapsodii pe teme bretone*, scrise de Saint-Saëns pentru orgă.

compozitorului de a valorifica resursele muzicii naționale, de a răspunde cerințelor formulate de Societatea Națională, de a crea o muzică de specificitate franceză.

★

Pe aceeași linie — a îmbogățirii tezaurului muzicii naționale franceze cu lucrări simfonice și concertante originale — se înscrie și creația lui Edouard LALO, unul dintre entuziaștii animatori ai vieții de concert, membru fondator al Societății Naționale de Muzică.

Violonist de excepție, membru al cvartetului Armingaud-Jacquard — una din rarele formații de cameră din Franța anilor 1850 —, Edouard LALO, necunoscut în lumea muzicală până în 1871 decât ca interpret, cu toate că era autorul unui număr mare de lucrări *(Sonata pentru pian și violoncel, triouri, fantezii instrumentale, melodii pentru voce și pian,* opera *Fiesque)*, cunoaște adevărata sa glorie componistică după 1871 când, prin concertele Societății Naționale, lucrările sale sunt prezentate în public evidențiind un talent viguros și original. În noile condiții, având revelația autenticității și ineditului expresiei muzicii populare, creează o suită de lucrări preponderent concertante, de o factură nouă, nuanțând distinct tipologia concertului instrumental și evidențiind faptic posibilitățile innoirii tematice și arhitecturale ale organonului clasico-romantic.

Lui Lalo îi este caracteristică expresia melodică elegantă și proaspătă, într-o învăluire armonică clară, luminoasă, diatonică, calchiată pe o ritmică avântată de sorginte folclorică (spaniolă, rusă, norvegiană și bretonă), ce conferă muzicii sale pregnanță și-i determină particularizarea stilului, definind mai distinct specificitatea franceză. Altfel spus, modernitatea muzicii sale se întemeiază pe culoarea neomodală, desprinsă din modificările categoriale ale planurilor melodico-armonice ce determină serioase deveniri repercutabile și în planul formelor, rezultatul artistic fiind fascinant prin bogăția sa.

Primele lucrări de acest fel, *Divertismentul pentru orchestră* (1872) și *Concertul pentru vioară și orchestră* op. 20 (1872) configurează evoluția lucidă, unificatoare a unor trăsături stilistice fundamentale, în cadrul complex al organogenezei muzicii concertante franceze, impunându-l pe autorul lor în viața muzicală pariziană, cele două lucrări fiind hotărâtoare în evoluția sa stilistică viitoare.

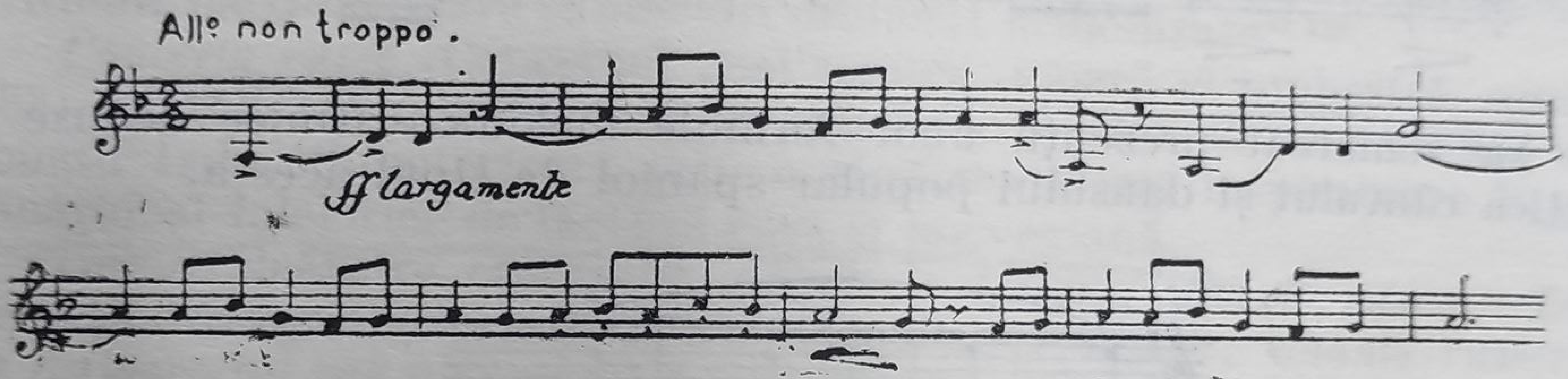
Abordarea frontală a ritmurilor și intonațiilor folclorice spaniole a determinat apariția de tipul mixt — concert-simfonie — a uneia dintre cele mai magnifice realizări ale literaturii violonistice, *Symphonie espagnole* (Simfonia spaniolă) opus 21 (1873), intrată definitiv în conștiința publicului și a marilor interpreți din lumea întreagă.

De o factură și structură deosebită *(Allegro non troppo, Scherzando-Allegro molto, Intermezzo, Allegretto non troppo, Andante, Rondo Allegro), Simfonia spaniolă* evidențiază tendințele novatoare ale compozitorului și dorința de a realiza „un compromis” între stilul simfonic și cel concertant, o sinteză între simfonia de tip francez în cinci părți (*Fantastica* de Berlioz era considerată un adevărat prototip) și concertul instrumental

înnobilat cu intonații, ritmuri și armonii oferite de folclor — această „emanație a geniului liric al umanității" [117].

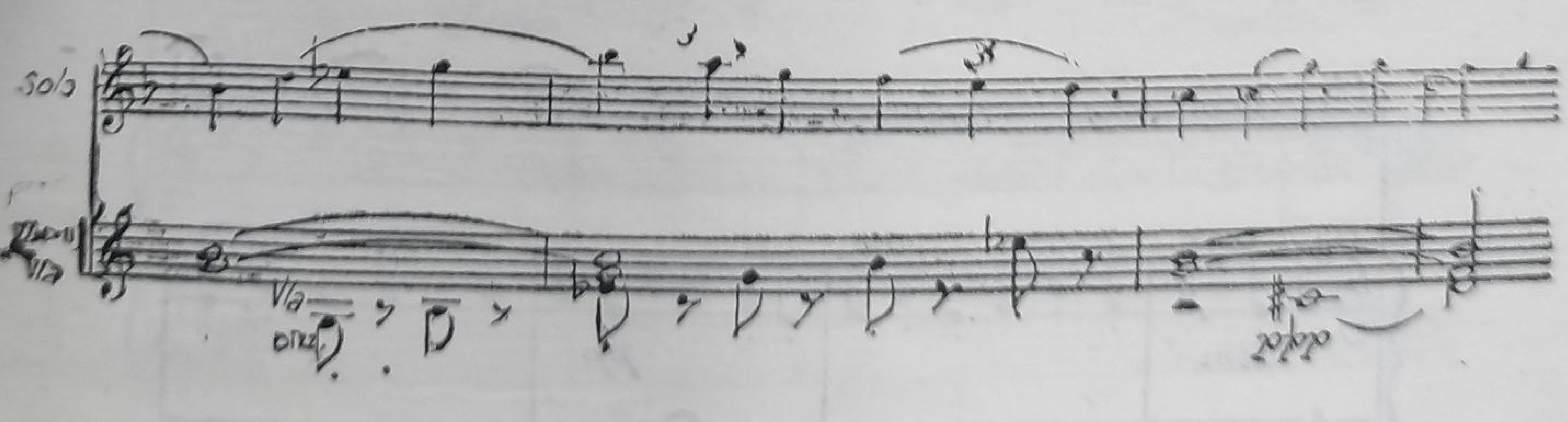
Orânduite ca într-un ciclu simfonic, cele cinci părți ale *Simfoniei spaniole* se leagă prin expresia romantică de larg suflu și se armonizează întregind înnobilările succesive ale unei acțiuni dramatice, într-o continuă prefacere spre final.

Partea întâi, *Allegro non troppo*, captivantă prin melodismul și dinamismul său debordant, este o formă de sonată ingenios realizată, în care sunt puse în evidență elemente specifice simfonismului (dezvoltării tematice) realizate pe baza celor două teme ce contrastează prin factura și expresia lor : prima — explozivă, dinamică și voluntară,



cea de a doua — romanțioasă, nostalgică și lirică.

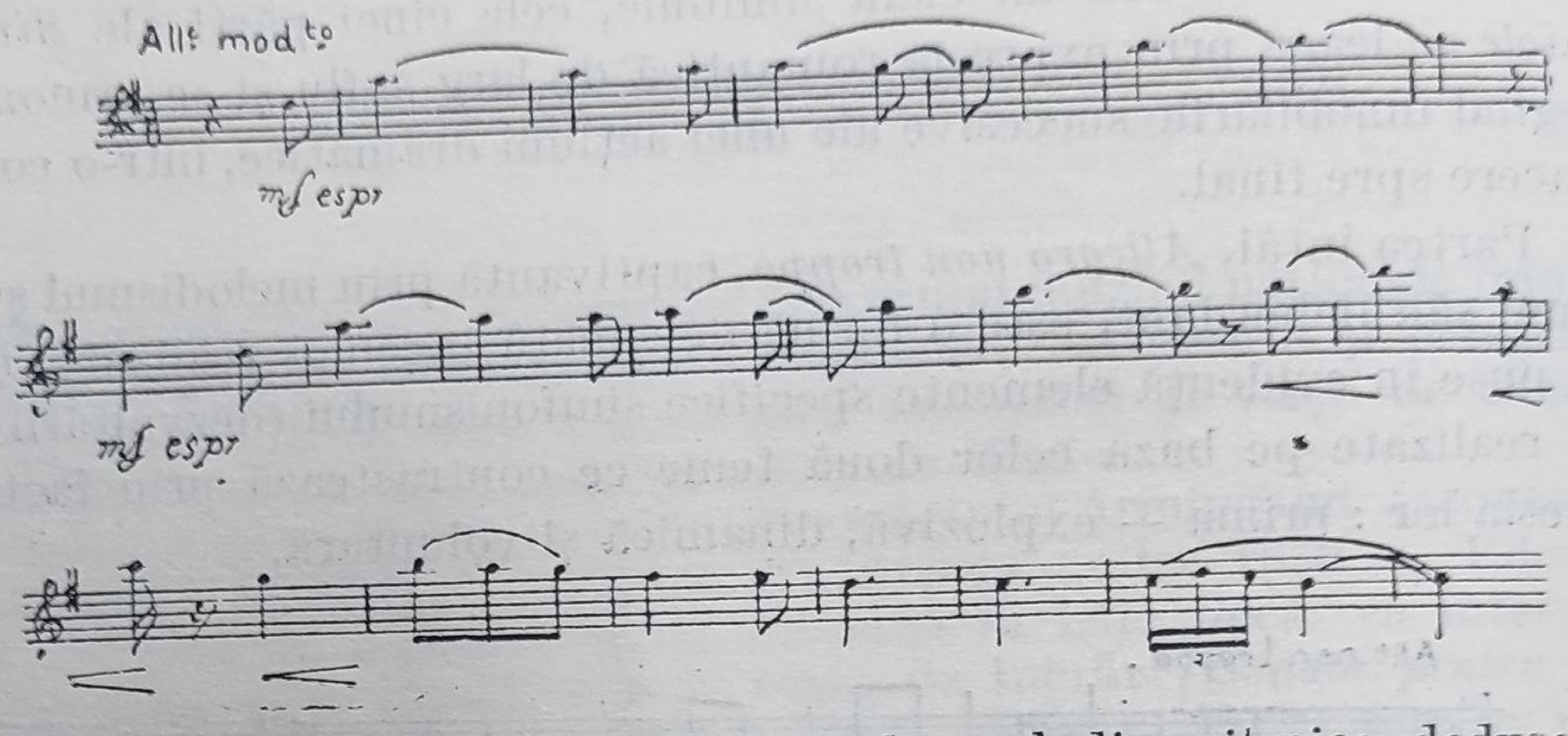




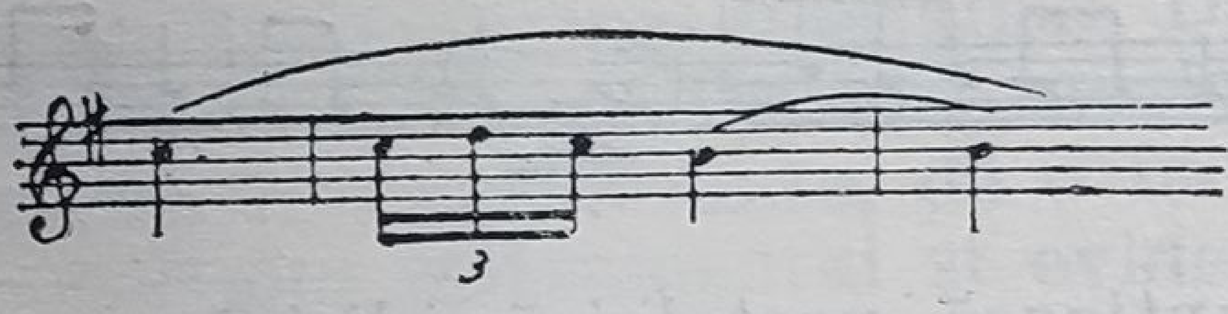
Partea a doua, *Scherzando*, *Allegro molto*, prin ritmica sa sugestivă afirmă forța exuberantă specifică dansurilor spaniole, într-o foarte variată

[117] Julien Tiersot, op. cit., pag. 115.

gamă de nuanțe de la *ppp* la *ff*. Contrastul este realizat prin opunerea acestui fond unei melodii lirice evocatoare în nostalgica ei expresie.



De remarcat prezența unor formule melodico-ritmice deduse din practica cântului și dansului popular spaniol de tipul acesta,



ce conferă muzicii prospețime și inedit expresiv.

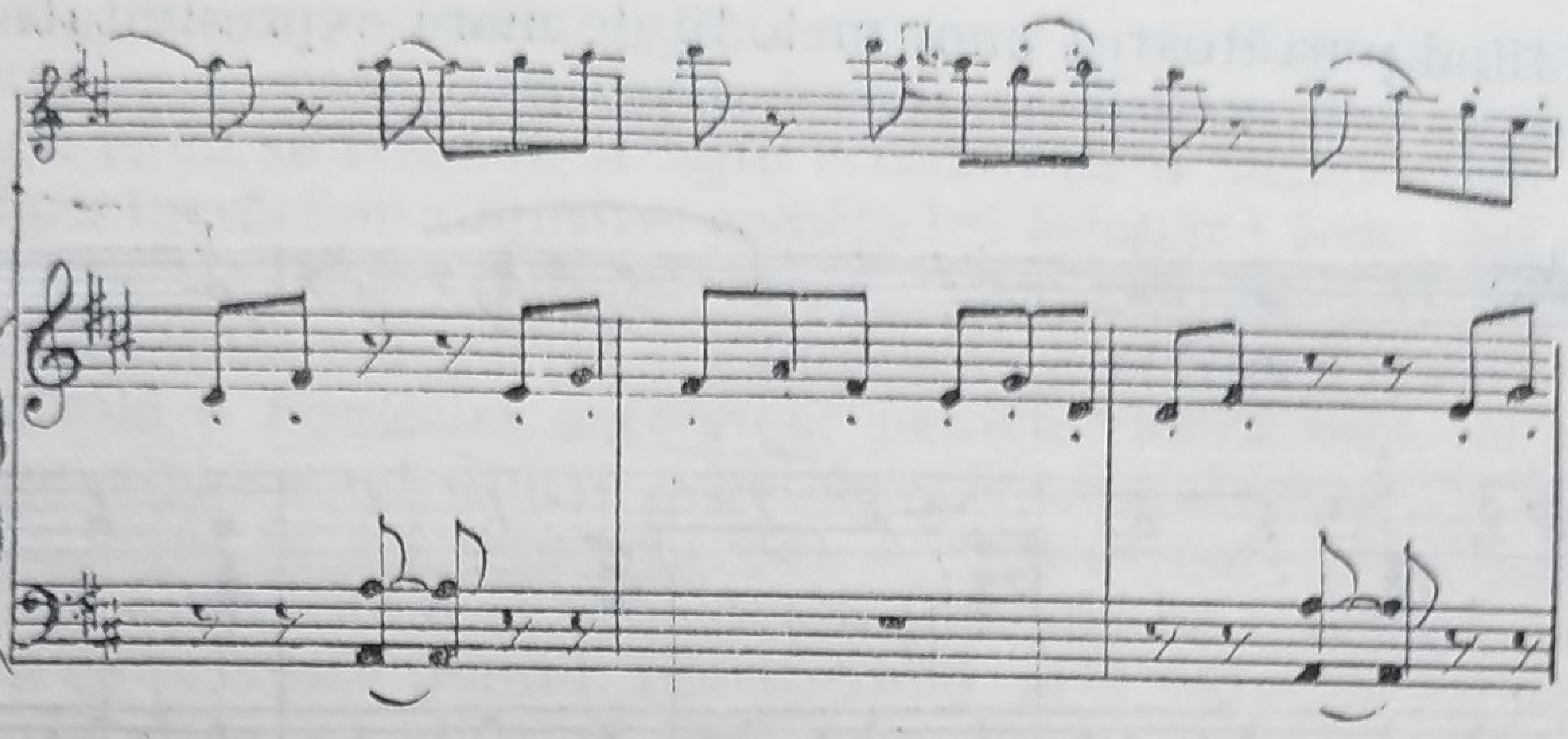
Partea a treia, *Intermezzo*, *Allegro non troppo* [118], în formă de lied tripartit simplu (ABA), este o autentică *Habanera* într-o expresie tragică pasională, amintind de unele momente din *Carmen* de Bizet.

Partea a patra, *Andante*, contrastează cu părțile anterioare prin meditația profundă și nostalgia pe care o degajă, prin sonoritățile de un tragic patetism, redat de o melodică impregnată de inflexiuni desprinse din folclorul andaluz.

Partea a cincea, *Rondo*, *Allegro*, îmbină în mod măiestrit trăsăturile specifice formei de sonată cu cele ale rondo-ului, într-o desfășurare exuberantă de voioșie și robustețe. Remarcabilă ca forță de expresie este tema refrenului,



118 Din motive inexplicabile, unii interpreți o omit din concert. De menționat faptul că George Enescu, unul din renumiții interpreți ai *Simfoniei spaniole*, dădea o înaltă apreciere tocmai acestui moment.



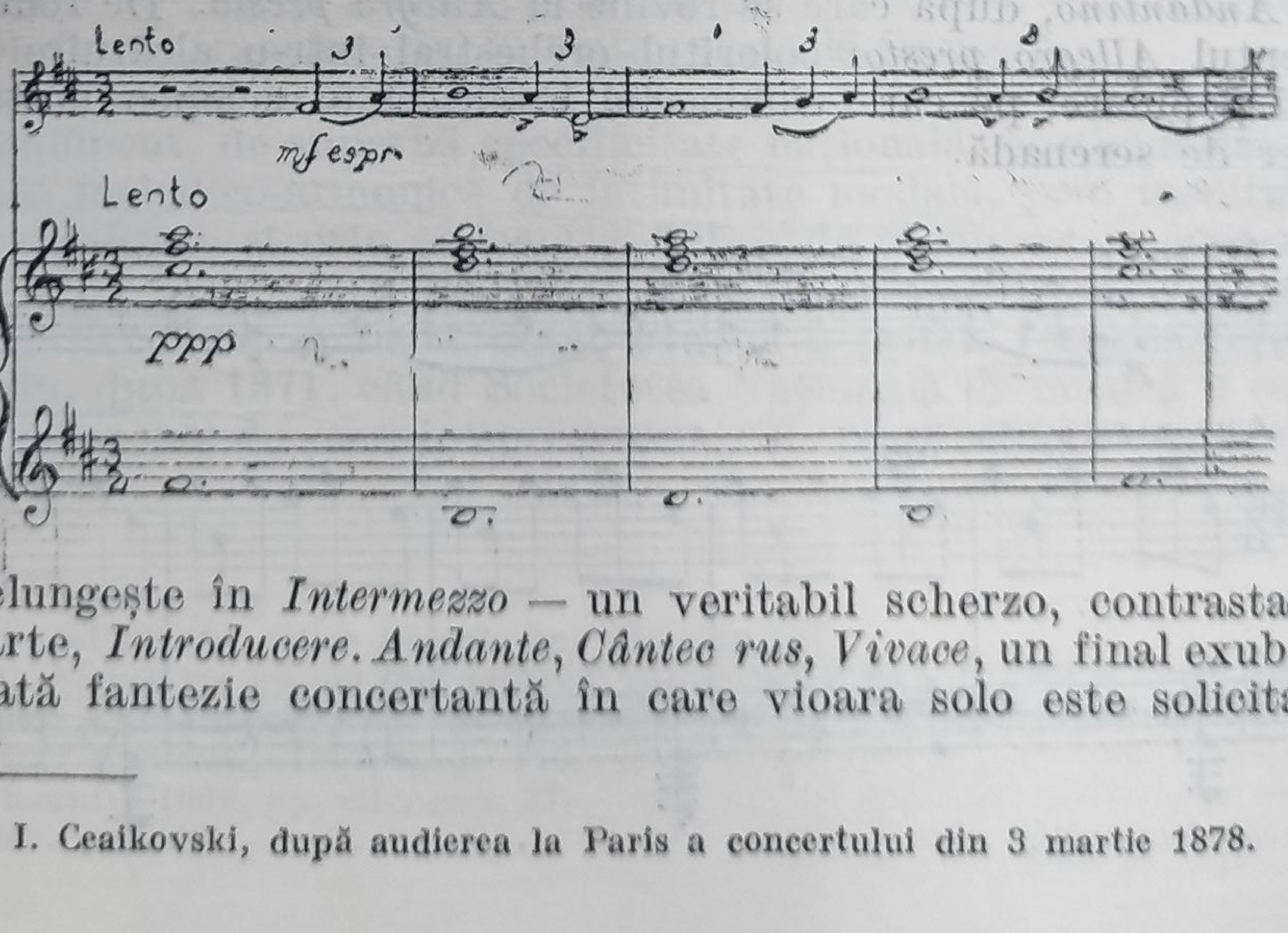
ce antrenează întreaga orchestră într-o desfășurare sărbătorească, încununând concertul — această capodoperă a genului „plină de prospețime, cu ritmuri pătrunzătoare și melodii minunat armonizate" [119].

Concerto russe (Concertul rus) pentru vioară și orchestră, opus 29 (1883), marchează o nouă fază în gândirea simfonică concertantă a lui Edouard Lalo, caracterizată prin extinderea sferei inspiratoare în zone intonațional-folclorice de factură rusă și norvegiană.

Într-o alcătuire eterogenă (*Prelude-Allegro, Chants russes — Lento, Intermezzo-Allegro non troppo, Introduction, Andante, Chants russes-Vivace*), *Concertul rus* reprezintă o inedită încercare de sinteză între concert și suită, cu o muzică dominată de poezia și farmecul cântecelor rusești.

Remarcabilă este capacitatea compozitorului de a crea în spiritul muzicii populare, demonstrată pentru prima dată în *Simfonia spaniolă*. Parfumul muzicii ruse transpare încă din prima parte *Preludiu-Allegro*, o formă liberă de sonată într-o desfășurare amplă, nelipsită de pasaje de virtuozitate, dar păstrând permanent nealterat fondul armonic de mare plasticitate și bogăție multicoloră.

Partea a doua, *Cântec rus* într-o desfășurare lentă, excelează prin puritatea melodică de o rară simplitate, dar și de o mare expresivitate din care răzbate specificul intonațional rus,

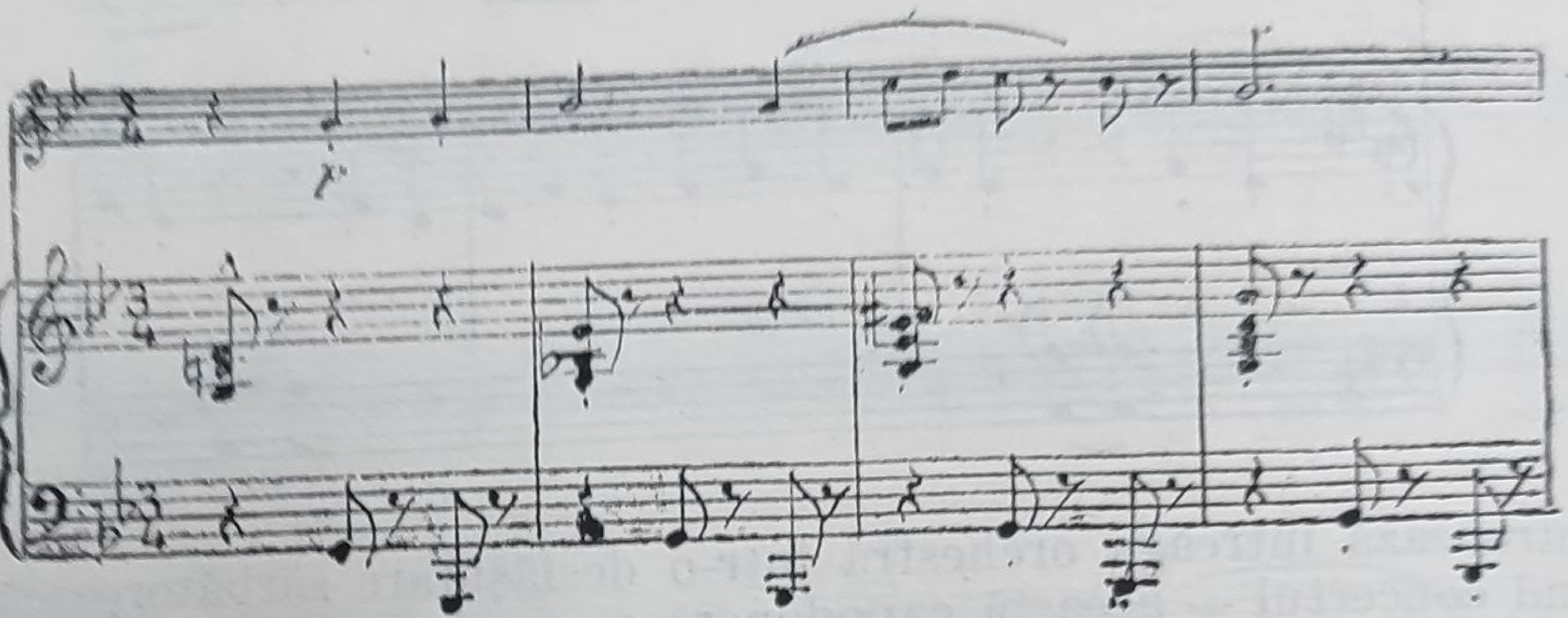


ce se prelungește în *Intermezzo* — un veritabil scherzo, contrastant cu ultima parte, *Introducere. Andante, Cântec rus, Vivace*, un final exuberant, o adevărată fantezie concertantă în care vioara solo este solicitată la

---

[119] P. I. Ceaikovski, după audierea la Paris a concertului din 3 martie 1878.

maximum, fiind purtătoarea unor melodii de mare expresivitate și plasticitate.



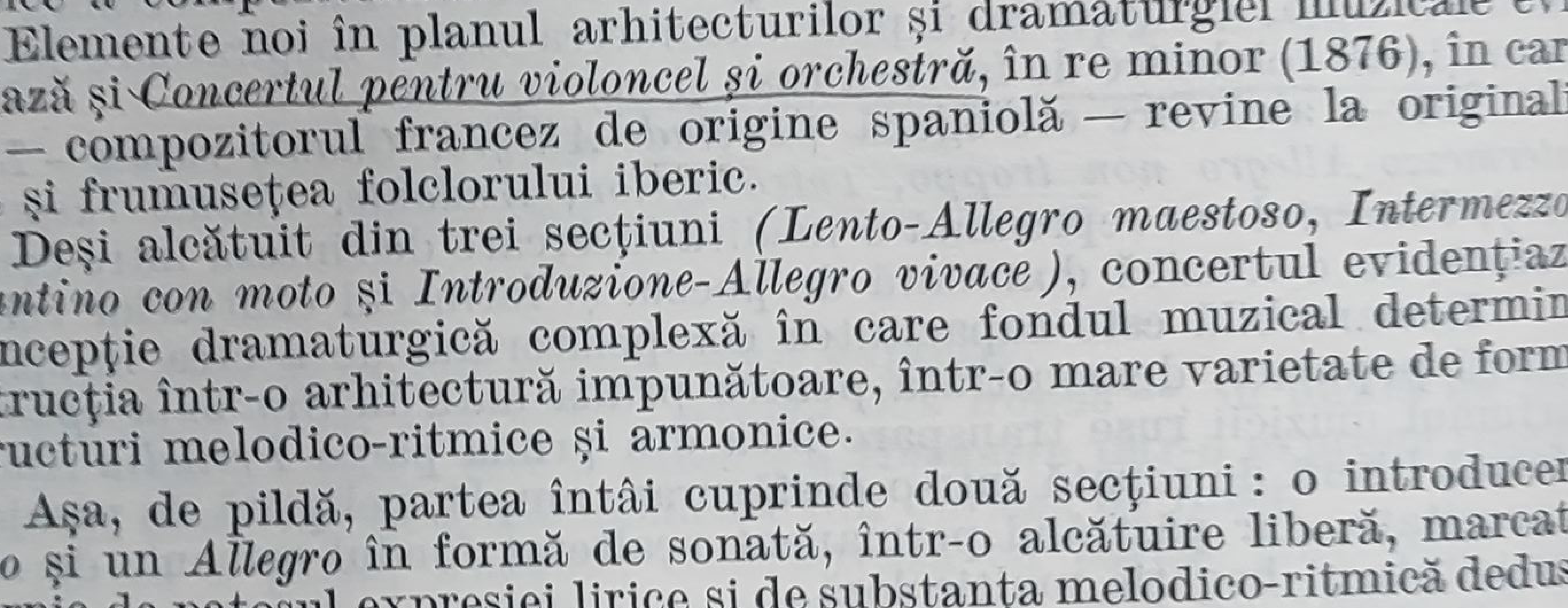
într-un acompaniament orchestral discret și rafinat, specific manierei stilistice a compozitorului.

Elemente noi în planul arhitecturilor și dramaturgiei muzicale evidențiază și *Concertul pentru violoncel și orchestră*, în re minor (1876), în care Lalo — compozitorul francez de origine spaniolă — revine la originalitatea și frumusețea folclorului iberic.

Deși alcătuit din trei secțiuni *(Lento-Allegro maestoso, Intermezzo-Andantino con moto* și *Introduzione-Allegro vivace)*, concertul evidențiază o concepție dramaturgică complexă în care fondul muzical determină construcția într-o arhitectură impunătoare, într-o mare varietate de forme și structuri melodico-ritmice și armonice.

Așa, de pildă, partea întâi cuprinde două secțiuni : o introducere *Lento* și un *Allegro* în formă de sonată, într-o alcătuire liberă, marcată puternic de patosul expresiei lirice și de substanța melodico-ritmică dedusă din etosul popular spaniol.

Aceeași alcătuire liberă caracterizează și partea a doua, *Intermezzo*. Debutului în *Andante con moto* îi urmează o secțiune *Allegro presto*, apoi o alta *Andantino*, după care se revine la *Allegro presto*. De remarcat, în fragmentul *Allegro presto*, coloritul orchestral într-o alcătuire specifică muzicii populare, pe care violoncelul brodează o melopee nostalgică în caracter de serenadă.



Abia în ultima parte forma este mai clară, cu toate că și aici termenul *Introduzione* creează o oarecare derută, ce dispare însă după secțiunea introductivă, când se trece în *Allegro vivace*, într-o formă clară de rondo.

În afara lucrărilor amintite, creația lui Edouard Lalo mai cuprinde: *Allegro-ul simfonic* (1876) — o lucrare plină de dinamism și vigoare într-o realizare orchestrală măiestrită —, *Rapsodia norvegiană* (1879) — o adaptare orchestrală a *Fanteziei norvegiene* pentru vioară solo, care în forma sa nouă reprezintă unul dintre reperele stilistice ale muzicii lui Edouard Lalo —, *Simfonia în sol minor* (1886) — strălucitoare prin ritmurile sale de dans, prin optimismul și robustețea juvenilă ce o degajă „foarte clasică în ceea ce privește planul, remarcabilă prin seducția pe care o exercită motivele alese și mai mult încă prin farmecul și eleganța ritmurilor și armoniilor" [120] — și *Concertul pentru pian și orchestră în do minor* (1889), lucrări ce s-au bucurat de aprecierile entuziaste ale muzicienilor și publicului de concert francez de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

★

Cea mai originală contribuție la dezvoltarea muzicii franceze din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost însă adusă de César FRANCK [121], fondatorul noii școli simfonice franceze — „foarte vie și viguros constituită, așa cum niciodată Franța nu mai produsese până atunci" [122].

Membru fondator al Societății Naționale de muzică, format la școala marilor tradiții ale muzicii germane (Bach, Beethoven), organist și improvizator desăvârșit, considerat un Bach francez, César Franck s-a impus în muzica franceză și universală printr-o creație a cărei originalitate și sensuri filozofice forțează granițele obișnuitului, iradiind stăruitor conștiințele tinerilor muzicieni de la sfârșitul secolului al XIX-lea, și începutul secolului al XX-lea.

Modest și sincer, mare pedagog, „așezând Arta deasupra oricărei alte considerații, un muzician care iubea Muzica cu o dragoste sinceră și dezinteresată" [113], César Franck, prin creația și activitatea sa a determinat treptat profunde transformări în viața muzicală franceză.

Muzica sa de o originalitate incontestabilă se înalță impunătoare ca un monument, de superbă specificitate națională, particularizată prin frumusețea melodico-armonică de intimitate modală, prin ineditul arhitecturilor realizate și prin concepția ciclică de organizare a materialului tematic.

Ca și Bruckner și Lalo, César Franck a primit recunoașterea unanimă târziu, după 1871, când Societatea Națională de muzică îl consacră în rândul celor mai de seamă reprezentanți și organizatori ai vieții de concert.

---

[120] Vincent d'Indy, *César Franck*, op. cit., pag 107.

[121] „C. Franck era un om fără prihană, căruia faptul de a fi găsit o armonie frumoasă îi era îndeajuns pentru bucuria unei zile întregi." Cl. Debussy, *Domnul Croche antidiletant*, Editura Muzicală, București, 1965, pag. 115.

[123] Vincent d'Indy, op. cit., pag. 27.

[123] Ibid, pag. 18.

Poemele simfonice, *Variațiunile simfonice pentru pian și orchestră* și *Simfonia în re minor*, iată în ce constă zestrea creației simfonice a lui C. Franck, reprezentând (în special ultimele două) adevărate repere stilistice, lucrări de referință în muzica simfonică din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de o noutate și modernitate, incontestabile în epocă.

Create la distanță de peste trei decenii de prima și nepublicata sa simfonie *Le Sermont sur le montagne* (1846), poemele simfonice de César Franck : *Les Eolides* (1876), *Le chasseur maudit* (Vânătorul blestemat, 1882), *Les Djinns* (pentru pian și orchestră, 1885), *Psyché* (cu cor, 1888) se remarcă prin lirismul lor descriptiv, evidențiind posibilități noi, sporite, de dezvoltare a genului.

Astfel, *Eolidele*, poem simfonic pentru orchestră (după poemul lui Leconte de Lisle), prima lucrare simfonică a compozitorului, se impune prin noutatea limbajului și ineditul expresiei. Pe aceleași coordonate se înscrie și realizarea *Vânătorului blestemat* (poem simfonic pentru orchestră după Bürger), o lucrare puternic marcată de originalitatea gândirii muzicale, evidențiată de stilul polifonico-armonic, de concepția unității tematice și de tendința novatoare în planul structurilor arhitecturale și timbrale. Aceste tendințe sunt și mai distinct reliefate în poemele următoare.

Djinii [124], poem simfonic pentru pian și orchestră (1885), după orientala poezie *Les Djinns* de Victor Hugo — cu care păstrează unele similitudini atât în conținut, cât și în arhitectură — este încadrat într-o formă de sonată precedată de introducere. Poemul este construit pe principiu devenirii continue în planul melodic, armonic, ritmic și orchestral, până la un punct culminant, după care totul se diminuează până la stingerea sonorităților.

În acest cadru, pianul este integrat în ansamblul orchestral, fiind tratat ca un fel de personaj principal, momentele solistice fiind lipsite de virtuozitate, urmărindu-se doar efectul timbral și o anumită expresie muzicală determinată de problematica și conținutul filozofic al programului.

Tot necesitățile dramaturgice au fost hotărâtoare și determinante în alegerea aparatului sonor și în *Psyché*, poem simfonic pentru orchestră și cor (1888), după o fabulă antică din mitologia greacă, adaptată de compozitor conform concepției sale filozofice. Muzica, o adevărată izbândă în planul inspirației, este de o modernitate fenomenală, tocmai prin ineditul sonorităților obținute prin utilizarea corului care îndeplinește rolul de comentator, fiind tratat polifonic într-o scriitură măiestrită, urmărind puritatea celestă și expresia cea mai fidelă a conținutului libretului. De remarcat importanța sporită pe care o acordă Franck orchestrei : „ea traduce elanurile, regretele, bucuria finală a eroinei principale Psyché, acțiunea invizibilă dar fecundă a lui Eros" [125], printr-o muzică extrem de sugestivă și colorată.

---

[124] Djinii, în mitologia arabă, sunt ființe supranaturale capabile să influențeze acțiunile oamenilor; pe cei înțelepți îi ajută, în schimb îi persecută pe cei vicioși și răi. Poemul lui V. Hugo intitulat *Les Djinns* face parte din volumul de versuri *Orientalele* (1828) și se remarcă prin forma originală a versificației.

[125] Vincent d'Indy, op. cit., pag. 109.

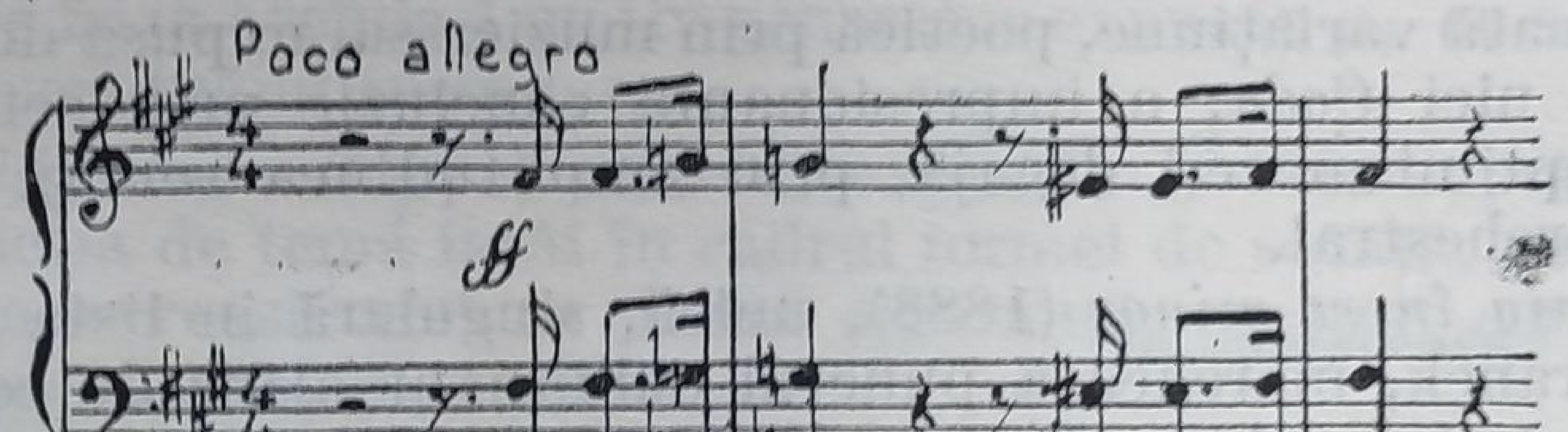
Adevăratele culmi ale creației simfonice ale lui Franck sunt însă *Variațiunile simfonice pentru pian și orchestră* și *Simfonia în re minor*, capodopere ale muzicii universale de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Create în 1885, *Variațiunile pentru pian și orchestră* ni-l prezintă pe compozitor în deplinătatea conștiinței de sine, sigur de forța talentului său, de originalitatea ideilor sale ce se cereau materializate cu o logică nouă, renovatoare și relevantă în planul formelor și arhitecturilor tradiționale.

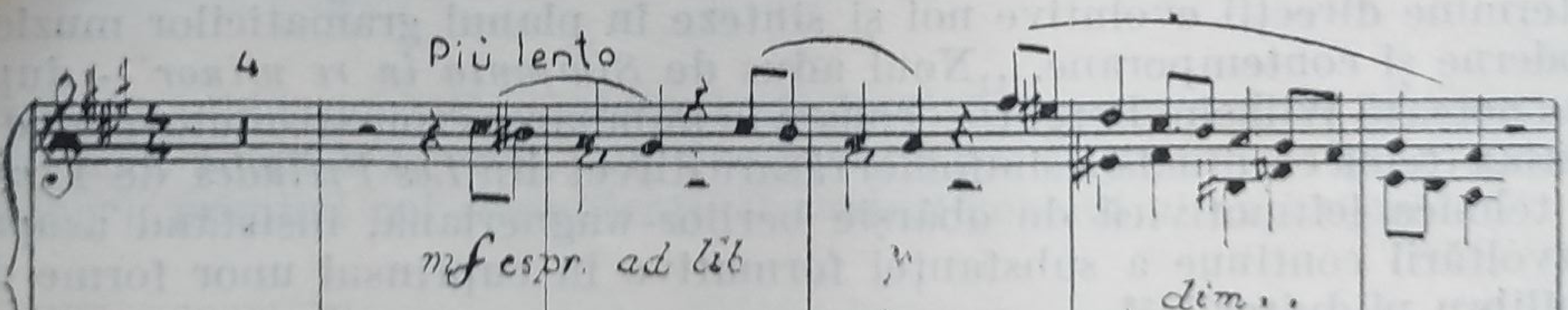
Improvizator de geniu [126], cunoscător desăvârșit al tehnicii variaționale, înzestrat cu o fantezie creatoare extraordinară, César Franck realizează în variațiunile sale o strălucită sinteză între forma de sonată și variațiune, între forma de concert instrumental și ciclul variațional, în cadrul unui ansamblu alcătuit din orchestră și pian solo, în care instrumentul solist este tratat în plinătatea capacităților și calităților sale expresive, având rolul de a sublinia fie prin opoziție, fie prin integrare, bogăția tematică a unei dramaturgii prestabilite inițial.

Spre deosebire de tipul clasic al variațiunilor construite pe baza unei singure teme, *Variațiunile* lui César Franck sunt clădite pe baza a două teme individualizate și contrastante, legate printr-o evoluție cu rol de punte, secțiunea inițială îndeplinind toate atributele unei expoziții de sonată.

Nu lipsește nici introducerea realizată pe o temă ritmică încredințată orchestrei,



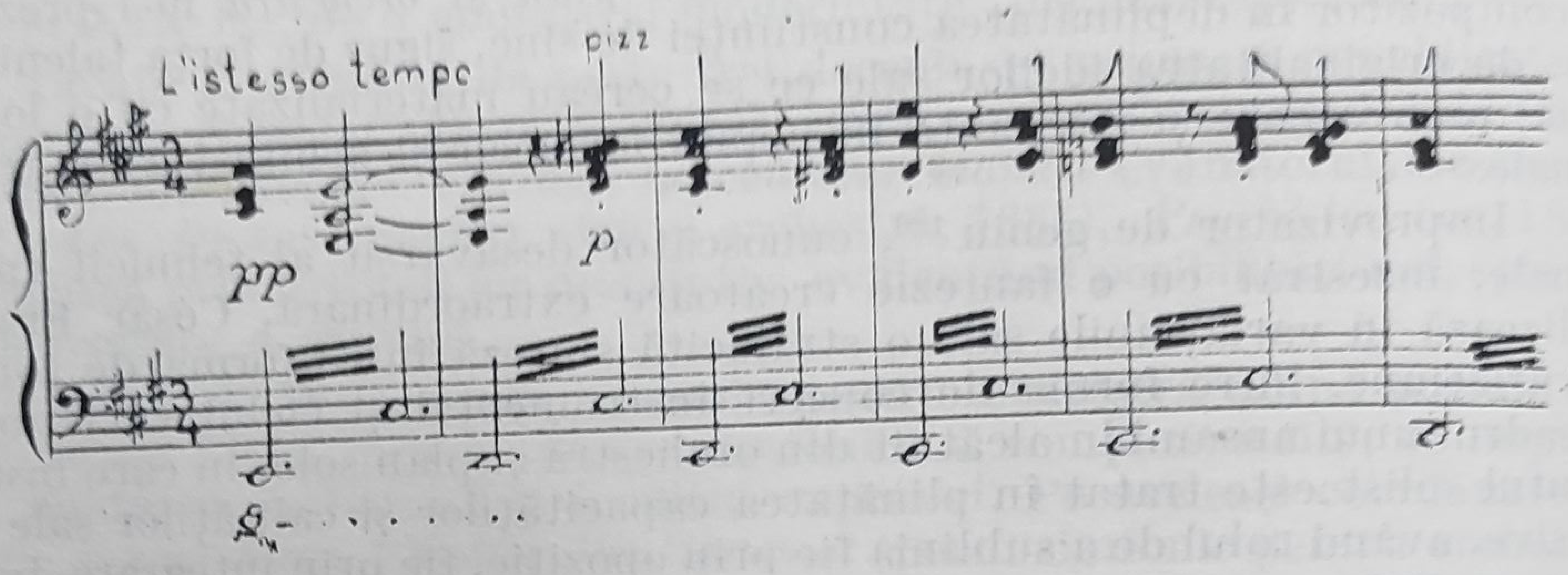
după care pianul expune prima temă, o melodie patetică și plină de lirism și duioșie :



---

[126] ,,Entuziasmul din muzica lui Franck este deseori copleșitor, căci el se lasă destul de ușor în voia improvizației. De altfel, visa atât de mult în timp ce cânta la orgă, încât ajungea uneori să piardă noțiunea timpului''. George Enescu, în Bernard Gavoty, op. cit., pag. 73—74.

Contrastantă, tema a doua — pe un ritm ternar — este expusă de corzi, la unison în *pizzicato*, creând o stare de meditație și poezie, pe un fond fantastic



Pe baza acestui material tematic, César Franck trece la edificarea arhitecturii sale, un șir neîntrerupt de variațiuni realizate pe verticala și orizontala discursului muzical în planul melodic, armonic, polifonic, ritmic și timbral, într-o concepție simfonică de ansamblu și într-o alcătuire tripartită *(Poco allegro, Allegretto quasi Andante, Allegro non troppo)*, corespunzătoare structurii concertului solistic în trei părți. De remarcat funcția solistică a pianului căruia, pentru a fi cât mai aproape de tipul clasic de concert, îi creează în secțiunea a treia, o veritabilă cadență, încredințându-i o minunată variațiune, poetică prin muzica sa, expusă de pianul solo. Nu lipsește nici *Coda*, o impresionantă concluzie prin sentimentul de lumină și optimism ce-l degajă, prin amplitudinea sonoră a întregului ansamblu orchestral.

Simfonia în re minor (1888), unică, singulară în lista de lucrări a lui César Franck, marchează punctul culminant atins de compozitor în planul realizărilor arhitecturale, stilistice și expresive, rămânând unică și în creația simfonică universală, prin noutatea limbajului muzical, a forței sintetizatoare cu care operează în cadrul arhitecturilor sonore, prin expresia generalizantă de esență filozofică, lucrarea înscriindu-se ca „o simfonie de referință, un model impunător, monumental" [127], ce avea să determine direcții evolutive noi și sinteze în planul gramaticilor muzicii moderne și contemporane. „Noul adus de *Simfonia în re minor* — după cum notează Wilhelm Berger — constă în îmbinarea cromatismului melodic lisztian (tema cardinală a simfoniei răsare direct din *Les Préludes* de Liszt) cu tehnica leitmotivică de obârșie berlioz-wagneriană, insistând asupra dezvoltării continue a substanței formative în cuprinsul unor forme de echilibru pilduitor" [128].

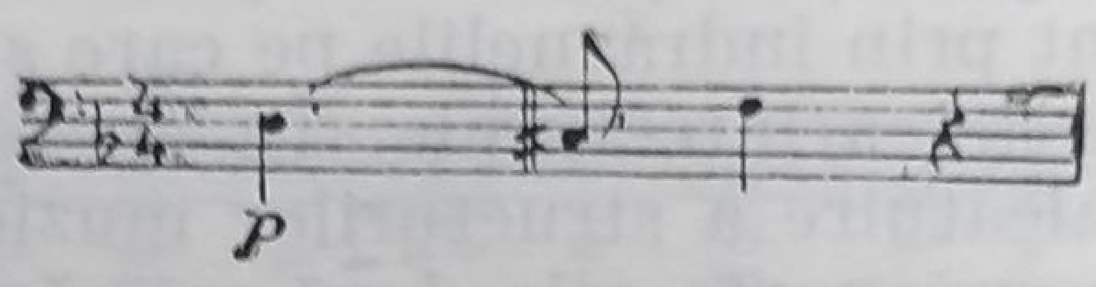
De o unitate uimitoare, înălțându-se pe temeiul unei singure idei tematice, într-o continuă devenire, aducând de fiecare dată noi ipostaze și sensuri expresive desprinse din filozofia existenței umane, *Simfonia* lui César Franck este un exemplu strălucit de aplicare desăvârșită a

[127] Berger Wilhelm, *Muzica simfonică romantică*, Editura Muzicală, București, 1972, pag. 309.
[128] Berger, Wilhelm *Muzica simfonică romantică* op. cit., pag. 308.

principiului ciclic atât de caracteristic muzicii simfonice franceze de după Berlioz.

Am putea spune că, prin César Franck, principiul repetabilității ca necesitate legică și logică în procesul receptării și memorării muzicii este dus la ultimele consecințe, tocmai prin existența de-a lungul simfoniei a unei idei muzicale unice, ce se impune cu pregnanță și apoi revine obsedant de-a lungul întregii arhitecturi.

Ideea unică a simfoniei lui Franck este de o simplitate surprinzătoare în alcătuirea ei[129],

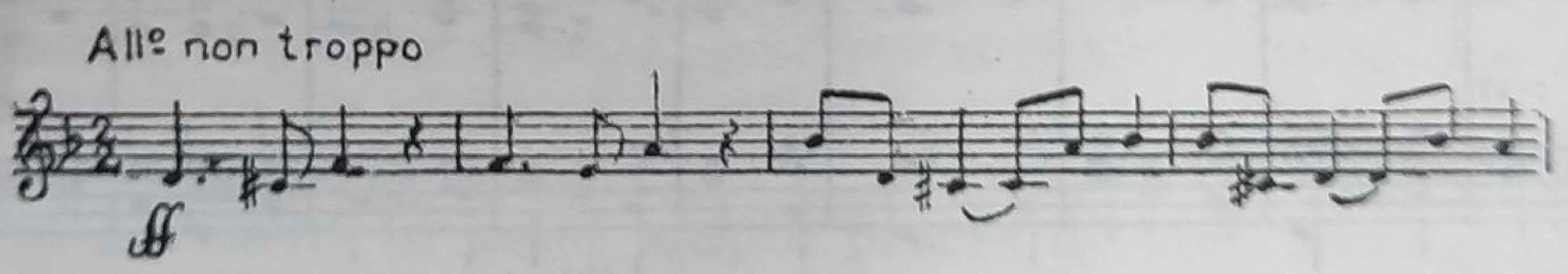


din a cărei configurație se desprind și se țes ample structuri simfonice, într-o îmbinare polifonico-armonică și timbrală de o rară distincție și rafinament, în afara oricărei rigori și închistări formal tradiționaliste.

Redusă ca ambitus și desfășurare în timp, în contrast cu simplitatea sa augustă, această celulă este plină de încărcătură emoțională, de sensuri și nebănuite virtualități.

Pe baza acestei idei se clădește și se înalță impunătoare partea întâi a simfoniei, *Allegro non troppo*, procedată de introducerea lentă — și ea construită pe baza aceluiași motiv generator expus în *p*, cu ușoare creșteri dinamice, accentuând încordarea.

În *Allegro non troppo*, motivul expus în *ff* este supradimensionat, primind funcția de temă întâi în cadrul formei de sonată, pe care compozitorul o manevrează abil cu multă siguranță, creator, conferindu-i noi sensuri și posibilități de tratare.



Așa, de pildă, această secțiune introductivă, prin structura și funcția sa, se cerea potențată, ceea ce a dus la reluarea ei pe un alt plan tonal (fa minor), primind noi semnificații în cadrul general al expoziției.

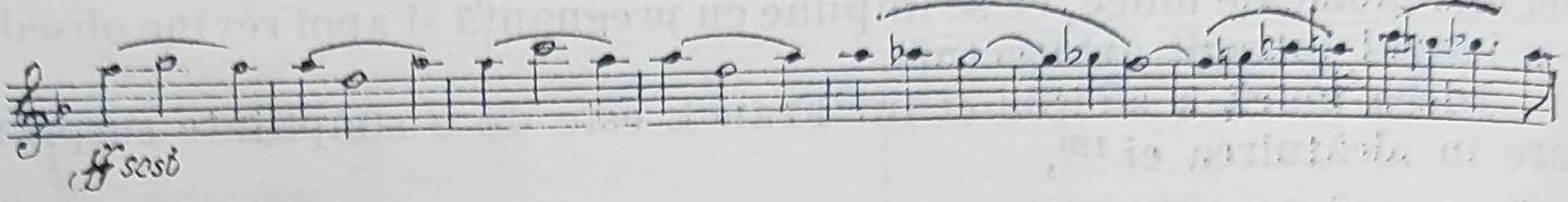
---

[129] „Asemănătoare cu misterioasa întrebare pusă de Beethoven la sfârșitul *Cvartetului* său op. 135:"



(v. Vincent d'Indy, op. cit., pag. 51).

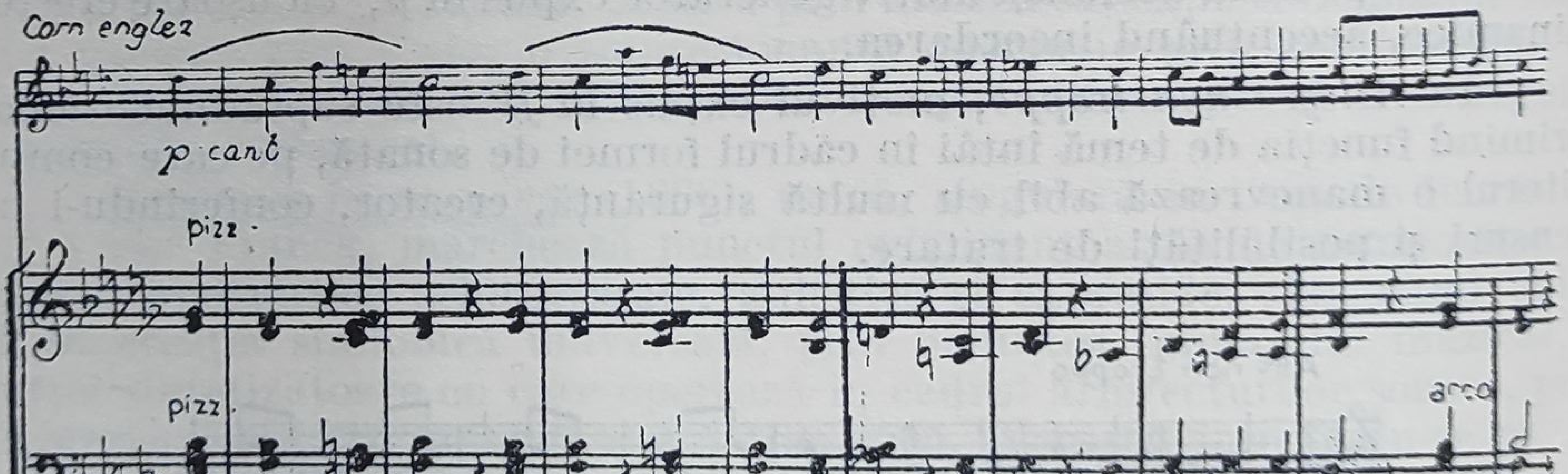
De mare forță în planul expresiei și al contrastului este și tema a doua, o melopee construită pe un ritm sincopat, expusă în *ff* de corzi și trompete, având rolul de a spori conflictul dramatic, a cărui rezolvare se va realiza abia în finalul lucrării.



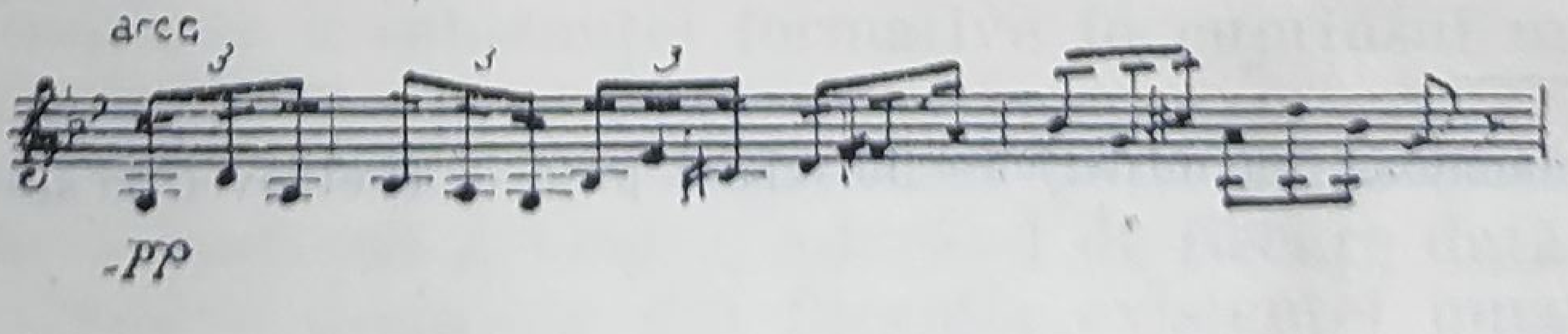
Partea a doua, *Allegretto*, secțiunea centrală a simfoniei, este de un inedit tulburător, frapant prin îndrăznelile pe care și le permite compozitorul în planul construcției arhitecturale. În această secțiune, printr-o ingenioasă ordonare și alcătuire a structurilor muzicale, Franck reușește să condenseze într-o singură parte cele două mișcări ale simfoniei tradiționale *(Andante* și *Scherzo)*.

Ca formă, partea a doua este un lied tripartit simplu — A B Av — în care secțiunea centrală (B) este un veritabil scherzo, cu toate părțile sale componente, astfel că un al doilea scherzo drept parte a treia a simfoniei nu-și mai justifica existența.

Tema primei secțiuni, expusă de cornul englez (folosit pentru prima dată într-o simfonie) [130] pe fondul solemn al corzilor în *pizzicato*, este derivată din ideea inițială, fiind amplificată conform planului general al expresiei dramatice.



În contrast cu aceasta, *Scherzando* — secțiunea următoare — introduce un nou episod, amplificat dinamic de tema jucăușă a viorilor, în *pizzicato*,

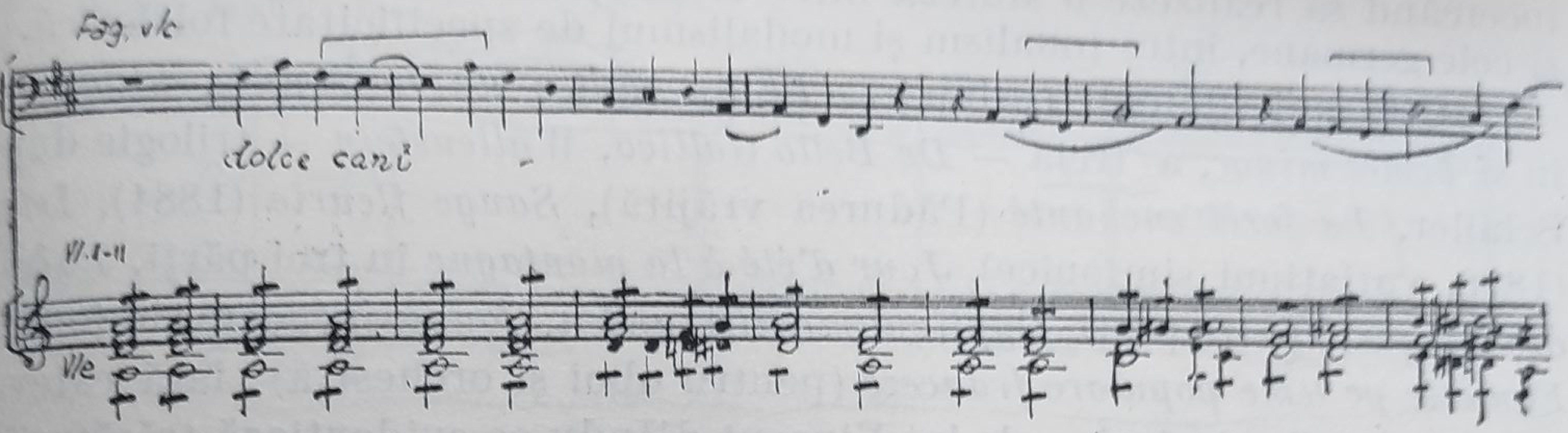


creând cadrul sonor adecvat, prezentării secțiunii concluzive.

---

[130] Simfonia a fost neînțeleasă de public și unii muzicieni optuzi, care contestau prezența cornului englez: ,,Asta, e simfonie? Dar, dragă domnule, s-amai văzut vreodată scriindu-se corn englez într-o simfonie?'' Vezi, Vincent d'Indy, op. cit., pag. 23–24.

A treia parte a simfoniei, *Finalul*, se edifică tot pe temeiul formei de sonată, având la bază o temă ce pare a avea o fizionomie proprie, dar care în realitate include ideea melodică inițială, ușor modificată ritmic și cantitativ în intervalică.



Pe acest fond melodic, într-o măiestrită scriitură polifonică sunt aduse elemente tematice și melodii din părțile anterioare, procedeul rememorării impunându-se aici ca necesar în definirea unității stilului ciclic, după cum îl numește Vincent d'Indy. [131]

Neînțeleasă la prima audiție de public și de unii muzicieni [132], *Simfonia în re minor* s-a impus treptat în conștiința lumii muzicale, purtând peste decenii simbolul temerității triumfului spiritului uman creator, model de cutezanță, pentru că — prin această simfonie — Franck ,,a mediat cu efecte sensibile între romantismul secolului său și al celui următor'' [133].

★

Sensibil înnoită și puternic marcată de specificitatea națională, muzica franceză de la sfârșitul secolului al XIX-lea cunoaște noi dimensiuni prin contribuția generației de compozitori formați la școala lui Saint-Saëns și Franck, în a căror creație ,,conceptul ciclic'' virtual deschis înnoirilor se impunea ca un element dominant, remodelator și revitalizant în morfologia și sintaxa muzicală.

Un rol de seamă în acest amplu proces de efervescențe estetice și stilistice l-a avut Vincent d'INDY, cel care s-a impus ca un demn discipol și continuator al principiilor de creație și pedagogice ale profesorului său, César Franck. Lui îi revine și meritul de a fi mediat redeschiderea orizonturilor muzicii franceze spre nou, indiferent de unde ar veni el. [134]

---

[131] Vincent d'Indy, op. cit., pag. 48.

[132] Gounod, după prima audiție din 17 februarie 1889, la Societatea de Concerte a Conservatorului, susținea că simfonia este ,,afirmația neputinței împinse până la dogmă''... Vezi V. d'Indy, op. cit., pag. 24.

[133] Wilhelm G. Berger, *Muzica simfonică romantică*, op. cit., pag. 309.

[134] În 1876, Vincent d'Indy propune ca în programele Societății Naționale să fie introduse și lucrări moderne de un real interes, aparținând altor țări, dar necunoscute în Franța. În semn de protest, fideli devizei ,,Ars Gallica'', Saint-Saëns și Bussin demisionează, fiind ales președinte César Franck. Vezi Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns, La vie et son oeuvre*, Paris, A. Durand et Fils, 1914, pag. 121.

7—c. 338

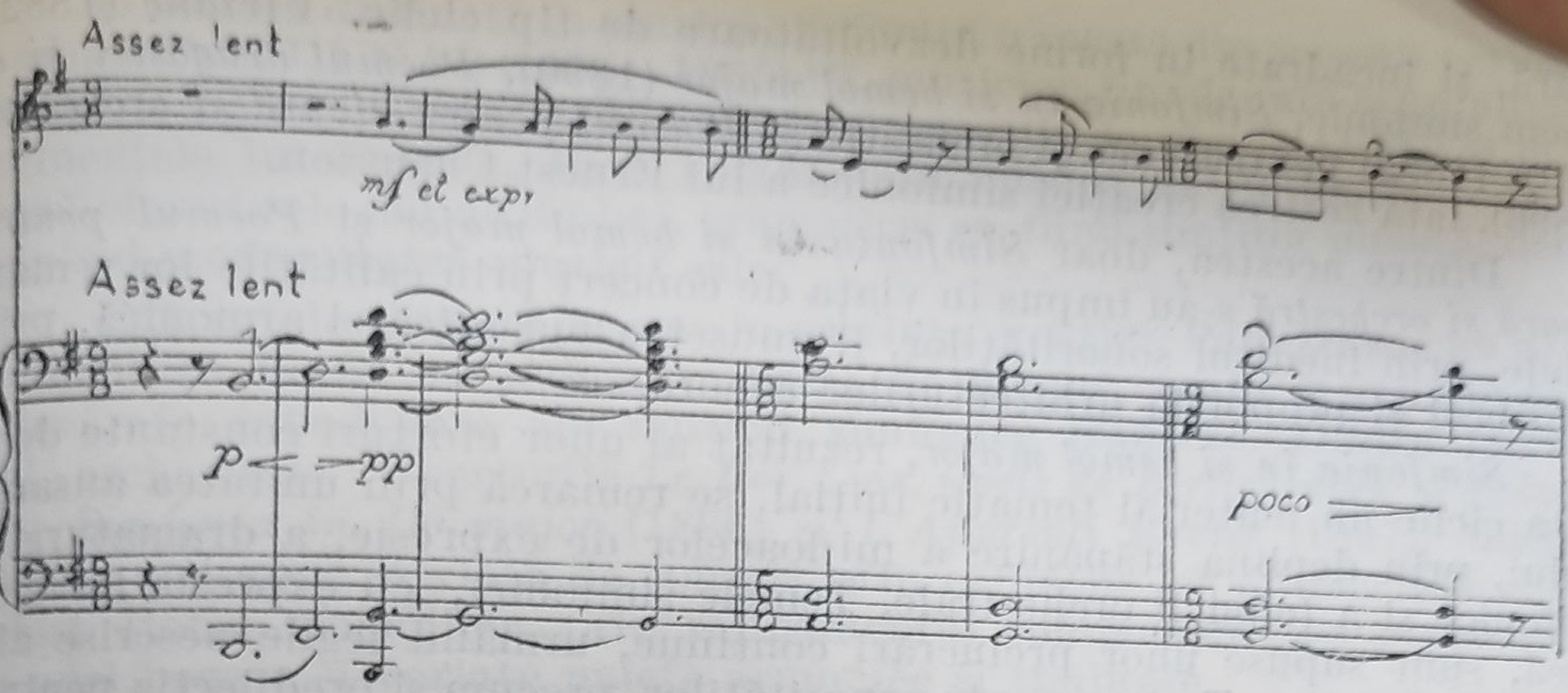
Receptiv la sugestiile profesorului său, animat de idealurile Societății Naționale de Muzică, deschis spre muzica lui Palestrina, Monteverdi, Bach, Beethoven, Liszt, Brahms și Wagner, Vincent d'Indy se apropie de folclorul francez având poate cel mai clar conștiința autenticității și specificității naționale pe care acesta o poate conferi muzicii profesioniste, încercând să realizeze o sinteză între tendințele noi ale muzicii franceze și cele germane, între tonalism și modalismul de specificitate folclorică.

Cele trei simfonii (prima) — *Pe un cântec de la Munte*, a doua — în *si bemol minor*, a treia — *De Bello Gallico*, *Wallenstein* — trilogie după Schiller, *La forêt enchanté* (Pădurea vrăjită), *Sauge fleurie* (1884), *Istar* (1896, variațiuni simfonice), *Jour d'été à la montagne* în trei părți, *Poème des rivages* în patru părți, *Dyptique mediterranéen*, *Souvenir* (poem simfonic), *Fantezie pe teme populare franceze* (pentru oboi și orchestră) : iată câteva dintre lucrările simfonice ale lui Vincent d'Indy ce evidențiază trăsăturile stilistice ale compozitorului, orientarea tematică a muzicii sale și o predilecție constantă pentru programatism ; o predilecție pentru polifonia armonică, în care primează melodismul cu sensurile sale expresive, o armonie transparentă și fluidă, de factură tonal-modală, alături de o inspirație melodică folclorică, ce colorează într-un mod particular muzica sa, conferindu-i autenticitate și specificitate națională.

Balada simfonică *La forêt enchanté* (Pădurea vrăjită, 1873), după Uhland, și *Trilogia Wallenstein (Le camps de Wallenstein*, *Max et Thécla*, *La mort de Wallenstein*, 1882), după poemul dramatic de Schiller, vădesc atracția compozitorului pentru literatura germană, pentru programatism, precum și încercarea de a-l trata muzical într-o manieră personală, apropiată de concepția poetico-muzicală franceză.

Prin simfonia întâi, *Symphonie sur un chant montagnard français* (Simfonia pe un cântec francez de la munte), Vincent d'Indy se impune autoritar în muzica simfonică franceză, lucrarea sa înscriindu-se printre cele mai de seamă realizări ale muzicii franceze, prin prospețimea și poezia pe care o degajă muzica sa, clădită pe temeiul unui autentic cântec popular — generator de noi structuri melodice, armonice, polifonice și ritmice, realizate cu multă fantezie și libertate în cadrul ciclului simfonic.

În simfonia sa, Vincent d'Indy sintetizează elemente specifice noului simfonism francez, elaborat de Saint-Saëns și Franck. Astfel, *Simfonia* este alcătuită din trei părți — după tiparul simfoniei lui Franck —, cuprinde pianul ca instrument component al ansamblului orchestral — ca în simfonia lui Saint-Saëns — și este subordonată principiului ciclic, comun celor doi reprezentanți. Elementul nou și inedit pe care îl aduce d'Indy este tema generatoare ,,un cântec francez de la munte'', un cântec popular păstoresc din regiunea Vivarais, simplu în alcătuirea sa melodică, dar de mare expresivitate, dându-i posibilitatea construirii unei lucrări ample, un veritabil monument de armonie și frumusețe.



Aceeași originalitate este relevată și de lucrările care au urmat: *Fantaisie pour orchestre et hautbois principal sur des vieux airs français* (Fantezia pentru orchestră și oboi principal pe vechi melodii franceze, 1888), *Jour d'été à la montagne* (Zi de vară pe munte, 1905), o veritabilă simfonie în trei părți, adevărate poeme simfonice (*Aurore*, *Jour — Après midi, sous les pins —*, *Soir*), *Sauge fleurie* (1884) și *Souvenirs* (1906), în care tema principală este luată din *Poemul munților*, poeme simfonice relevând aceeași constantă preocupare a compozitorului de a impregna lucrările sale cu specificitatea națională dedusă din cântecul popular. *Médée* (1898), suită pentru orchestră după tragedia lui Catulle Mendés, *Simfonia a doua în si bemol* op. 57 (1902), *Simfonia a treia (De bello gallico)*, *Poem des rivages* (1921), *Dipticul mediteranean* (1927) și *Concertul pentru pian, flaut și orchestră* (1927) evidențiază înalta măiestrie componistică a compozitorului, calitățile sale superioare de simfonist. În special *Simfonia a doua în Si bemol (Extrement lent, très vite, Modérément lent, Modéré, Lent)* se înscrie în ansamblul creației sale drept una dintre cele mai remarcabile exemple de dezvoltare și prelucrare ciclică a temelor ce culminează într-un final impresionant ca alură și forță expresivă.

★

Pe aceleași coordonate își înscrie creația și Ernest CHAUSSON (1855—1899) [135] și el discipol prodigios al lui César Franck. Ca și profesorul său, Chausson caută noi forme și modalități de expresie. Muzica sa poartă pecetea unei rare distincții și delicateți. Îi este caracteristică nota melancolică (a fost numit „maestrul elegiei'' [136], melodiile sale sunt pregnante, de mare plasticitate, fiind înveșmântate într-o armonie și polifonie

---

[135] Ernest Chausson s-a născut la Paris, la 21 ian. 1855. Elev al lui J. Massenet și C. Franck la Conservatorul din Paris, își făurește un stil propriu, cu o vădită înclinație spre culoare. Creația sa restrânsă numeric (vezi lista creației la pag 148) evidențiază natura sa lirică și forța talentului său. A murit stupid în 1899, la Limay, într-un accident de bicicletă.

[136] René Dumesnil, în *La musique des origines à nos jours*, Larousse, Paris, 1946, pag. 352.

clară, şi încadrate în forme dezvoltătoare de tip ciclic. *Viviane* (1882), poem simfonic, *Simfonia în si bemol major* (1890), *Poemul dragostei şi al mării* (1892) pentru voce şi orchestră şi *Poemul pentru vioară şi orchestră*, (1896), iată zestrea creaţiei simfonice a lui Ernest Chausson.

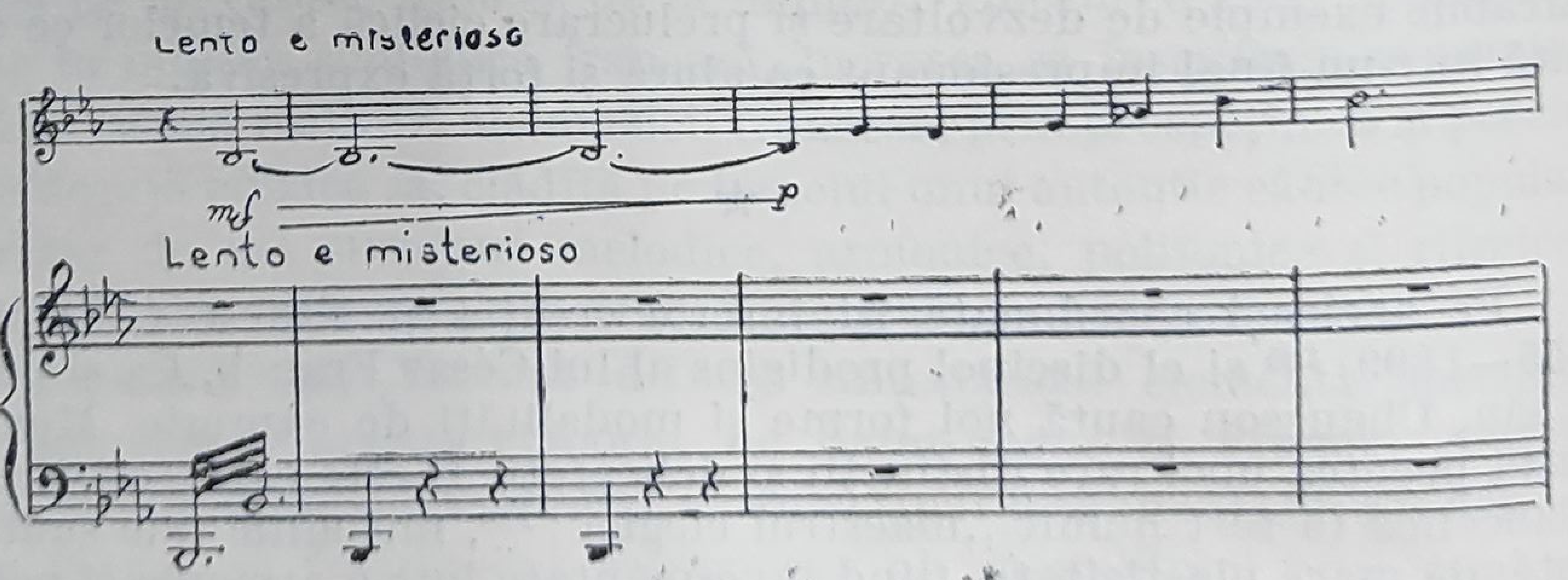
Dintre acestea, doar *Simfonia în si bemol major* şi *Poemul pentru vioară şi orchestră* s-au impus în viaţa de concert prin calităţile lor remarcabile, prin ineditul sonorităţilor, frumuseţea melodică şi armonică, prin echilibrul şi proporţia arhitecturilor sonore.

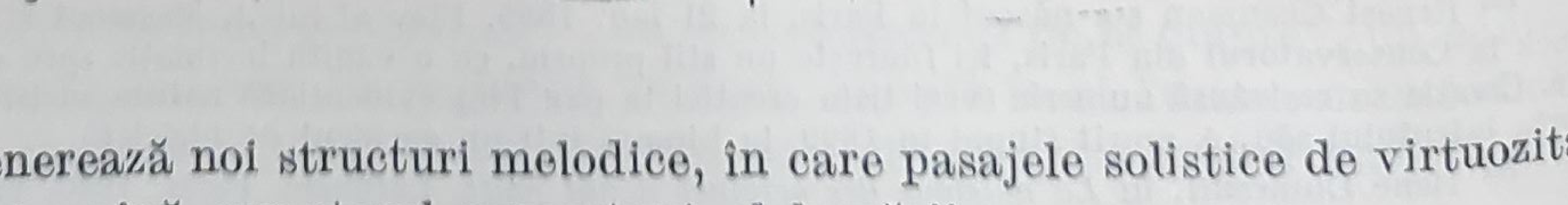
Simfonia în si bemol major, rezultat al unor eforturi constante de a trata ciclic un material tematic iniţial, se remarcă prin unitatea ansamblului, prin deplina stăpânire a mijloacelor de expresie, a dramaturgiei simfonice şi a tehnicii orchestrale. Temele simfoniei, cu expresia lor elegiacă, sunt supuse unor prelucrări continue, urmând legile nescrise ale dezvoltării ciclice. Transparenţa sonorităţilor, precum şi predilecţia pentru jocul de lumini şi umbre fac din Chausson un reprezentant de seamă al pre-impresionismului francez.

Aceleiaşi tratări ciclice este supus şi *Poemul pentru vioară şi orchestră* op. 25, dedicat marelui violonist belgian Eugène Isaye, una dintre lucrările de rezistenţă şi de forţă ale repertoriului violonistic.

Fără a avea la bază vreun program poetic declarat, poemul se distinge prin expresia sa lirică, prin conţinutul său narativ, prin marea bogăţie emoţională ce o transmite ascultătorului, prin construcţia sa originală, un adevărat concert monopartit în care episoadele, contrastând între ele (unele lirico-narative, altele dramatice), sunt orânduite într-o desfăşurare continuă, gradată, urmărindu-se atingerea unui punct culminant pe care compozitorul îl plasează tocmai în final, pregătit minuţios şi măiestrit prin continua acumulare de forţă — dată de tratarea variaţională a temei iniţiale.

Remarcabilă prin profunzimea expresiei, tema principală a poemului





generează noi structuri melodice, în care pasajele solistice de virtuozitate determină caracterul concertant al lucrării.

O nuanță distinctă în muzica simfonică franceză din această perioadă o aduce Paul DUKAS (1865–1935) [137], muzician fin, de rară sensibilitate, un spirit pătrunzător și viu, deschis și receptiv la nou. ,,Atins'' și el de influențele lui Franck, Paul Dukas — în muzica sa simfonică — asimilează elementele noi de limbaj, gramatica sa fiind simțitor înnoită, determinând modernitatea muzicii sale.

Extrem de exigent cu sine în privința creației, Paul Dukas nu a dat publicității decât un număr restrâns de lucrări, toate înscriindu-se ca adevărate capodopere ale muzicii simfonice franceze. Dintre lucrările sale orchestrale : Uverturile *Le Roi Lear*, *Goetz de Berlichingen* și *Polyeucte ; Simfonia în Do major* (1896) și *L'Apprenti sorcier* (1897), ultimele două s-au impus în viața de concert prin calitățile lor dramaturgice, prin plasticitatea melodiilor, prin rafinamentul componistic, ca o consecință a unei bogate și variate palete armonice și timbrale.

Simfonia în Do major, amplu dezvoltată, se înscrie printre ultimele lucrări de acest fel produse de muzica franceză din această perioadă. *L'Apprenti sorcier* (Ucenicul vrăjitor, 1897), ,,Scherzo'' după Goethe, cum îl numește autorul, a cunoscut un succes rapid și răsunător, devenind una dintre cele mai populare lucrări simfonice ale repertoriului universal, păstrându-și aceeași vigoare, prospețime, spontaneitate și modernitate, ,,vrăjind'' prin muzica sa decenii de-a rândul, până în zilele noastre, sufletele a mii și mii de melomani.

Muzica simfonică a fost abordată și de Charles GOUNOD, autorul a două simfonii (prima în *re major*, a doua în *mi bemol major*) și a altor lucrări din care ne reține atenția *Suita concertantă pentru pian pedalier și orchestră*.

De asemenea, creația simfonică franceză evidențiază contribuția remarcabilă a lui Georges BIZET, autorul *Simfoniei în Do major* (1855) — o veritabilă simfonie clasică, exuberantă și tinerească plină de prospețime, frumusețe melodică și colorit politimbral —, al *Fanteziei simfonice Roma*, al celor două suite simfonice extrase din muzica de scenă la *Arleziana* de Alfonse Daudet ș.a.

Alături de el, Jules MASSENET s-a impus prin creația sa alcătuită din *Suita Pompeia* (1866) și *Suite d'orchestre* (1872), *Ouverture de Phedre* (1874), la care se adaugă *Scénes pitoresques* (1873), *Scènes dramatiques d'après Shakespeare* (1875), *Scènes napolitaines* (1880), *Scènes alsaciennes* (1882), *Scènes de féerie* (1883), lucrări în care elementul descriptiv este predominant, compozitorul prefigurând nu numai prin tematică, ci și prin limbaj (unele combinații timbrale și înlănțuiri armonice) noua eră a muzicii franceze marcată de puternica personalitate a lui Claude Debussy.

---

[137] S-a născut la Paris, la 1 octombrie 1865. A fost elev al Conservatorului din Paris, studiind cu Guiraud și Dubois. Profesor la Conservator (1909) și la Școala Normală (1926), Paul Dukas s-a impus prin originalitatea limbajului, cu toate că a suferit influența lui Debussy. Se remarcă prin coloritul orchestral. Dintre lucrările sale s-au impus : *L'Apprenti sorcier* (1896) și opera *Arianne et Barbe-bleue* (1912). A murit la Paris, la 17 mai 1935.

3. MUZICA VOCALĂ DE CAMERĂ ȘI VOCAL-SIMFONICĂ

Sensibila schimbare în mentalitatea și atitudinea publicului, activitatea prodigioasă desfășurată de Societatea Națională de Muzică, profilarea tot mai constantă a compozitorilor francezi pe muzica instrumentală au fost hotărâtoare în apariția și dezvoltarea muzicii vocale, instrumental-de cameră și vocal-simfonice, într-o alcătuire nouă, de specificitate națională franceză.

Cei mai mulți dintre muzicienii francezi care au activat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea erau formați la școala marilor tradiții ale muzicii pure (fără program), erau mari interpreți, organiști, pianiști și violoniști de renume, a căror viață se desfășura efervescent pe tărâmul creației și interpretării, cele două aspecte ale activității lor intercondiționându-se reciproc. Am putea spune, cu alte cuvinte, că ,,mâna de compozitor'' a acestor muzicieni s-a format în cadrul disciplinei severe a muzicii instrumentale, stilul artei interpretative, al improvizației și al fanteziei prelungindu-se în planul creației și influențând-o.

În majoritatea cazurilor se poate vorbi de o anumită chemare, chiar predestinare (ca să nu o numim preferință) pentru genurile muzicii instrumentale și de cameră. Absentă cvasi-total din viața și preocuparea creatorilor și publicului francez din secolul al XIX-lea, muzica instrumentală solo, duo-ul instrumental, trioul, cvartetul, cvintetul etc., ridicate pe culmile perfecțiunii formei și expresiei de către clasicii și romanticii germani și austrieci, încep să se afirme în viața muzicală franceză prin crearea unor adevărate modele ale genurilor. Plecând de la schemele generale date, evitând șablonismul și epigonismul, compozitorii francezi le adaptează, la dau noi sensuri, le tratează și le interpretează într-o manieră nouă, ajungând la realizarea unor lucrări originale, singulare, evidențiind reliefuri inedite. În această ambianță creează și se afirmă Gounod, Bizet, Saint-Saëns, Franck, Lalo, Fauré, d'Indy ș.a., ale căror lucrări determină reorientarea muzicii franceze spre muzica vocală, instrumentală, de cameră și vocal-simfonică. O nouă dimensiune cunoaște muzica de cameră franceză după 1871, când întreaga activitate a muzicii franceze se desfășoară sub auspiciile Societății Naționale de Muzică. Această ambianță a favorizat și mai mult dezvoltarea muzicii instrumentale și de cameră. Avalanșa de sonate pentru două instrumente, triouri, cvartete etc., alese de Comitet, demonstra că ,,în ciuda educației sale seculare prin operă, francezul devenea capabil să simtă și să exprime sentimentele sale prin mijlocirea ansamblului instrumental restrâns numit după termenul german Kammermusik – muzica de cameră'' [138].

Asistăm astfel la un proces amplu de cristalizare a unor genuri noi în muzica franceză, în a căror abordare se cerea curaj și un înalt profesionalism. Gounod, Saint-Saëns, Lalo și Franck au marcat începutul. Creațiile lor apreciate în cenaclurile Societății Naționale atrag atenția muzicienilor tineri, constituindu-se drept modele și sursă de inspirație, determinând noi creații similare.

---

[138] Vincent d'Indy, *Richard Wagner et son influence sur l'art musical francais*, Librairie Delagrave, Paris, 1930, pag. 41.

În special César Franck care, cu a sa ,,admirabilă învățătură de maestru știa să facă să se nască și să cultive cele mai înalte facultăți creatoare : entuziasmul vis-à-vis de frumos și dragostea sinceră și dezinteresată față de muzică'' [139], exercita o atracție irezistibilă în rândul tinerilor, clasa sa de orgă transformându-se într-o adevărată ,,clasă de compoziție'' în care, cu pasiune, dăruia elevilor săi o îndrumare eliberată de rigoare și convenționalism îndemnându-i să creeze o artă autentică, în afara oricărui postulat al rutinei.

În aceste genuri s-a exercitat cea mai profundă și durabilă influență a maestrului asupra discipolilor săi, formând ceea ce s-a numit ,,Școala lui César Franck'', alcătuită din : Vincent d'Indy, Arthur Coquard, Albert Cohen, Henri Duparc, Alexis de Castillon, Camille Benoit, Augusta Holmes, Ernest Chausson, Pierre de Breville, Guy Ropartz, Charles Bordes, Guillaume Lekeu, fără a-i mai numi pe mulți alții care ,,pretind că au băut din cupa învățământului său înțelept și fecund'' [140].

Simptomatică și bogată este în această perioadă producția de creații camerale, majoritatea dintre ele gravitând pe orbita unor transformări conceptuale de mare varietate structurală, facilitând totodată numeroase întrepătrunderi, diferențieri și apropieri stilistice dintre cele mai variate, păstrând însă același element definitoriu : specificul național francez.

Fie că e vorba de miniatura vocală, intitulată adesea ,,melodie'', de miniatura instrumentală cu sau fără program, de muzica pentru ansamblul cameral sau vocal-simfonică, sensibilitatea franceză și specificul național transpar cu o deosebită forță, conferind creațiilor acea particularitate inconfundabilă, constituită de-a lungul secolelor și transmisă generațiilor ca un adevărat tezaur păstrat cu sfințenie neîntinat, de cei care au continuat să reprezinte muzica franceză în secolul al XX-lea.

Pe aceste trasee își înscriu creațiile vocale și instrumentale majoritatea compozitorilor francezi, chiar dacă nu acestea au fost genurile în care au excelat.

★

Așa este cazul lui Charles GOUNOD — autorul lui *Faust*, *Mireille*, *Romeo și Julieta* și al altor opere, care a debutat prin a scrie, alături de cele două simfonii, o serie de melodii pentru voce și pian, continuând să creeze în acest gen de-a lungul întregii sale vieți, realizând și publicând patru volume de melodii, într-o ținută artistică elevată, de mare rafinament în tălmăcirea sensului poetic, și de pătrundere în cutele fine ale sensibilității umane.

Celebre până în zilele noastre au rămas : *Chanson de printemps* (Cântec de primăvară) pe versuri de Eugen Tourneaux, *Melancolie* — pe versuri de Francois Capèe, *Au rossignol* (Privighetoarei), pe versuri de Lamartine și altele, ale căror melodii — de un cald lirism, ușor înclinat spre sentimentalism — au cucerit publicul și interpreții.

---

[139] Ibid.
[140] Vincent d'Indy, *César Franck*, op. cit., pag. 162.

Alături de melodii, Ch. Gounod a creat și o serie de miniaturi pentru pian, dintre care se remarcă : *Le Bal d'enfants* (Balul copiilor, 1864), vals pentru pian, *La Chanson du Printemps* (Cântecul primăverii, 1866), *Cinci romanțe fără cuvinte* și altele.

★

Ca și Gounod, Georges BIZET debutează în compoziție printr-o serie de piese pentru pian, de mici dimensiuni, în care stilul pianistic al lui Liszt este ușor de sesizat — ca de pildă în *Chasse fantastique* (Vânătoarea fantastică, 1865). Suita pentru pian *Chants du Rhin* (Cântecele Rinului, 1865) — alcătuită din șase miniaturi *L'Aurore* (Zorile), *Le Départ* (Plecarea), *Les Rêves* (Visele), *La Bohémiènne* (Țiganca), *Les Confidences* (Destăinuirile) și *Le Retour* (Întoarcerea) — un fel de *Lieder ohne Worte*, dar fără a atinge nivelul lui Mendelssohn-Bartholdy, alături de alte piese create între 1866—1868, pregătește de fapt cea mai de seamă și ultima lucrare a sa dedicată pianului, suita *Jeux d'enfants* (Jocuri de copii, 1871), o adevărată capodoperă a literaturii pianistice. Cele douăsprezece piese— — *L'Escarpolette* (Reverie), *La Toupie* (Impromptu), *La Poupée* (Berceuse), *Les Chevaux de bois* (Scherzo), *Le Volant* (Fantezie), *Trompette et tambour* (Marche), *Les Balles de savon* (Rondino), *Les Quatre Coins* (Esquisse), *Colin-Maillard* (Nocturne), *Sante-Mouton* (Caprice), *Petit mari, petit femme* (Duo), *Le Bal* (Galop))—, inspirate din viața și universul celor mici, evidențiază maturitatea artistică la care se situa compozitorul în anul creării lor, un stil personal, individualizat, prospețime, finețe și un talent deosebit în transpunerea nuanțată a imaginilor în planul melodic, armonic, ritmic și timbral[141].

Și miniatura vocală este destul de modest reprezentată în creația lui Bizet. Cele treizeci și opt melodii, de o mare varietate tematică, scrise pe versuri de Victor Hugo, Lamartine, Alfred de Musset, Théophile Gautier, Jules Barbier, Catulle Mendès, Philippe Gille ș.a. se disting prin melodismul lor expresiv, prin îndrăzneala armonică și acompaniamentul pianistic deosebit de inspirate[142].

Din creația vocală a lui Bizet fac parte și cele șase melodii populare grupate în ciclul *Chants des Pyrénées* (Cântece din Pirinei, 1867), vădind atracția compozitorului pentru cântecul popular și dorința lui de valorificare a melosului național francez. La aceasta se adaugă corurile create de Bizet și lucrările vocal-simfonice, creații măiestrite realizate în manie-ra-i caracteristică.

---

[141] Pentru concertul inaugural al Societății ,,Colonne" din anul 1873, Bizet a alcătuit o variantă orchestrală a suitei, cuprinzând în ea următoarele cinci piese : 1. *Marche* (Trompette et tambour), 2. *Berceuse* (La Poupée), 3. *Impromptu* (La Toupie), 4. *Duo* (Petit mari, petite femme), 5. *Galop* (Le Bal).

[142] *Adieux de l'hôtesse arabe* (Rămas bun gazdă arabă) și *Après l'hiver* (După iarnă) de Victor Hugo, *Chant d'amour* (Cântec de dragoste) de Lamartine ș.a.

Importante contribuţii la dezvoltarea muzicii de cameră şi vocal-simfonice franceze din a doua jumătate a secolului al XIX-lea aduce şi Jules **MASSENET** care, alături de operele sale, a creat melodii pentru voce şi pian, piese pentru pian, un cvartet de coarde, cantate, oratorii şi un recviem, lucrări ce s-au bucurat de mare popularitate în timpul vieţii compozitorului, unele din ele parcurgând şi învolburatele decenii ale secolului al XX-lea, ajungând până în zilele noastre.

★

Mult mai substanţială şi în domeniul muzicii de cameră este contribuţia lui Camille **SAINT-SAËNS**, care — în calitatea sa de preşedinte al Societăţii Naţionale de muzică şi muzician complet de mare rafinament, sensibilitate şi cultură, atras de muzica instrumentală — a desfăşurat o bogată activitate de sprijinire şi încurajare a muzicii simfonice şi de cameră. De altfel, vasta sa creaţie (peste 170 de lucrări numerotate, la care se adaugă alte compoziţii fără număr de opus) este alcătuită în majoritatea lor din miniaturi instrumentale, vocal-instrumentale şi lucrări camerale, realizate de la debutul naiv al „copilului minune" până la elaborările severe şi minuţioase ale ultimilor ani.

Neomogenă din punct de vedere stilistic, într-o mare varietate de forme şi genuri, cu permanente oscilări manieristice, dar într-o continuă căutare, creaţia lui Saint-Saëns se distinge prin melodismul său expresiv, prin tenta naţională pe care caută să i-o confere, alături de un înalt profesionalism demonstrat în cele mai variate forme şi genuri. În felul acesta, creaţia sa, deşi nu s-a impus în totalitate, a avut meritul de a fi fost un stimulent tonic şi un îndreptar valoros pentru muzicienii francezi din generaţia de după Comuna din Paris.

Nu numai celor două instrumente — pianul şi orga — pe care le stăpânea la perfecţie, ci şi altor instrumente (vioara, oboiul, fagotul, clarinetul ş.a.), fie solo sau în formaţii de două şi chiar mai multe instrumente, acompaniate de pian sau orchestră, Saint-Saëns le-a încredinţat pagini de o valoare incontestabilă.

Mai mult decât alţii, Saint-Saëns a avut şansa de a se afirma timpuriu nu numai ca interpret celebru, dar şi în calitate de compozitor. Să ne gândim numai la faptul că în 1852 (avea şaptesprezece ani) publica o suită de piese pentru armoniu, continuând să profite în anii următori de toate ocaziile ce i se ofereau pentru a se manifesta mai ales în domeniul creaţiei, astfel că, în 1871, era deja autorul unui mare număr de lucrări, ajungând la opus 29 (*Concertul Nr. 3 pentru pian şi orchestră în mi bemol*)[143].

Pentru pian Saint-Saëns a compus de-a lungul întregii sale vieţi, apropiindu-se mai ales de formele miniaturale de factură romantică, cărora le conferă noi valenţe expresive. Claritatea formei este relevată încă de la primele lucrări publicate : *Six Bagatelles* op. 3 (Şase bagatele, 1856),

---

[143] Patru simfonii, trei concerte pentru pian, două pentru vioară, uverturi şi alte lucrări orchestrale, un cvintet, un trio, rapsodii pentru orgă, numeroase piese pentru pian, pentru flaut, clarinet, violoncel, vioară, melodii pentru voce şi pian, coruri religioase şi profane, o messă, o cantată etc.

apoi de cele din perioada următoare (*Allegro appassionato*, op. 70 și *Album pour piano* op. 72) venite să răspundă gustului salonard, lucrări în care se poate remarca o inevitabilă și firească influență a stilului muzicii romantice, reprezentat prin Mendelssohn-Bartholdy, Chopin și Schumann; treptat, muzica sa devine tipic franceză, compozitorul făurindu-și un stil propriu în care expresia melodică și coloritul timbral sunt definitorii.

În special creațiile de după 1870 se impun prin varietatea formelor, prin valoarea lor artistică și prin forța mesajului. Din această perioadă se evidențiază în special *Variațiunile pe o temă de Beethoven* op. 35 [144], pentru două piane, relevante prin invenția melodică și tehnica variațională, *Album* op. 72 (1884) care cuprinde *Prélude*, *Carillon*, *Toccata*, *Valse*, *Chanson Napolitane* și *Finale*, strălucitoare și bogate în expresie (cu deosebire *Toccata*, *Valsul* și *Finalul*), *Les Cloches du soir* (Clopotele serii) op. 85, o piesă scurtă dar de mare expresivitate și emoție prin efectele pe care le obține prin utilizarea unor formule ostinate, *Suita* op. 90 (1892) alcătuită din *Prélude et Fugue*, *Menuet*, *Gavotte* și *Gigue*, forme specifice secolului al XVIII-lea, realizând un început de neoclasicism francez. La acestea se adaugă *Souvenir d'Ismailia* (Amintiri din Ismailia) op. 100, *Caprice héroique* (Capriciul eroic) op. 106, pentru două piane la patru mâini, lucrări distincte prin parfumul și culoarea exotică ce o degajă, și cele *Șase studii pentru pian* op. 111.

Interesantă apare atracția compozitorului pentru vals, mai ales în perioada maturității sale artistice, conferindu-i sensuri programatice de natură afectivă (*Valse mignonne*, *Valse langoureuse*, *Valse gaie* etc.).

Un loc aparte în creația pentru pian a lui Saint-Saëns îl ocupă cele *Six Fugues* op. 162 (Șase fugi, 1920), ultima lucrare pentru pian a compozitorului (un omagiu adus marelui „cantor de la Leipzig"), fugi scrise într-o manieră originală și evidențiind înaltul său profesionalism, atracția constantă spre genul instrumental pur, spre formele și genurile muzicale baroce.

Pentru orgă, Saint-Saëns, renumitul organist de la Madeleine, a compus un număr însemnat de lucrări din care se remarcă: *Fanteziile*, create la distanțe mari (1857–1895–1919), evidențiind simțul improvizatoric, *Rapsodiile pe teme bretone* (în număr de trei) stimulate de rapsodiile lui Liszt, însă de specificitate națională prin construcția lor solidă și monumentală, și *Șapte improvizații pentru orgă mare*, dovadă a unei inspirații și fantezii creatoare surprinzătoare.

În lista creațiilor instrumentale de cameră ale lui Saint-Saëns, un loc aparte îl ocupă muzica scrisă pentru diferitele formații, într-o alcătuire foarte variată urmărind reliefarea virtualităților expresive ale acestora. Realizări măiestrite ca formă și limbaj, nu toate lucrările lui Saint-Saëns sunt convingătoare sub aspectul expresiei și al mesajului. Așa se explică faptul că doar un număr restrâns de lucrări a rămas în repertoriul interpreților. Astfel, dintre lucrările scrise pentru vioară și pian s-au impus *Introducere și rondo capriccioso* op. 28, alături de cele două sonate: prima, *Sonata pentru pian și vioară* opus 75 (re minor, 1885), alcătuită din două mari secțiuni în care sunt cuprinse toate cele patru mișcări ale sonatei

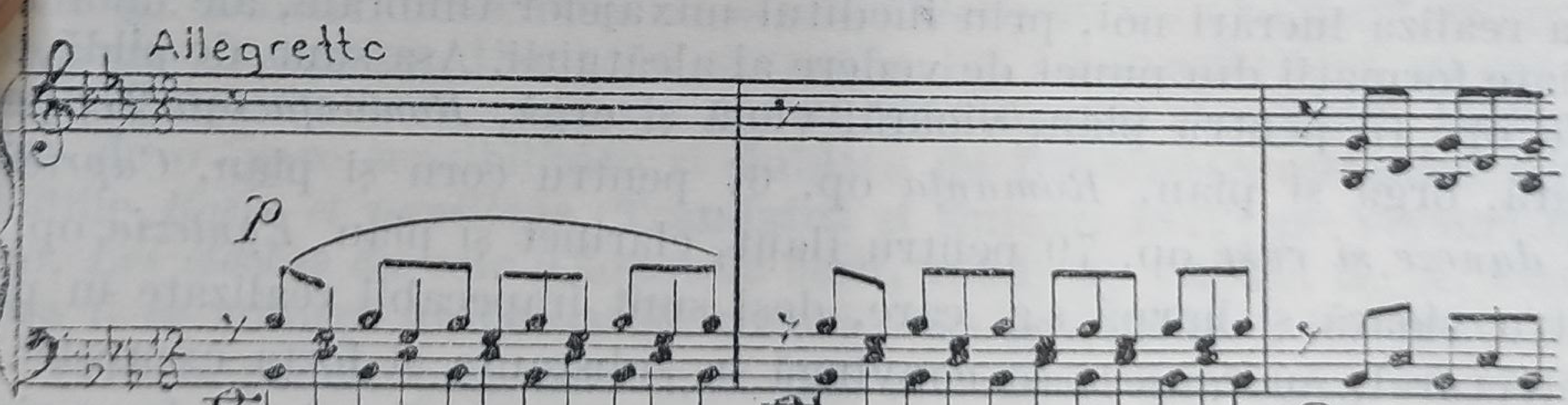
[144] Tema este luată din *Sonata op. 31, nr. 3* (trio-ul din menuet).

clasice *(Allegro agitato, Adagio, Allegretto moderato, Allegro)*, anticipând structura arhitectonică a celebrei *Simfonii în do minor cu pian și orgă ;* a doua, *Sonata pentru pian și vioară* op. 102 (mi bemol major), cu o circulație mai constantă decât prima, datorită pregnanței melodice, a echilibrului arhitectonic și conținutului ideatic.

Tot astfel se poate vorbi și de creațiile sale pentru violoncel și pian: *Suita* op. 16. *Allegro appassionato* op. 43, *Romanța* op. 51 (re major), *Cântecul saphic* op. 91, și cele două sonate : prima, *Sonata pentru pian și violoncel* op. 32 în do minor ; a doua, *Sonata pentru pian și violoncel* op. 123, în la major, într-o alcătuire liberă *(Maestoso largamento, Scherzo con Variazioni, Romanza Poco adagio, Allegro non troppo grazioso)*, romantică în conținut și formă, evidențiind preocuparea compozitorului de a înzestra muzica de cameră franceză cu lucrări originale autohtone.

Pe aceeași linie se înscriu și cele trei sonate pentru instrumentele de suflat din lemn, compuse în ultimul an al vieții sale, variate ca structură și modalitate de organizare a materialului muzical. Astfel, *Sonata pentru oboi și pian* opus 166, în alcătuirea ei tripartită *(Andantino, Allegro* — precedat de o cadență ad libitum, *Molto allegro)*, este concepută în spiritul muzicii baroce a lui Couperin și Rameau, evidențiind o melodică clară, acompaniată simplu și expresiv de către pian. Spre deosebire de aceasta, *Sonata pentru clarinet și pian* op. 167 este cvadripatită *(Allegretto, Allegro animato, Lento, Molto allegro)*, iar tema primei părți expusă de clarinet, prin desenul ei melodic este foarte asemănătoare cu motivul generator al *Simfoniei* lui C. Franck.





În *Sonata pentru fagot și pian* op. 168, Saint-Saëns revine la forma tripartită *(Allegretto moderato, Allegro scherzando, Molto adagio)*, dar pentru realizarea echilibrului în planul contrastelor, în final, în continuarea *Adagio*-ului, creează o scurtă secțiune *Allegro moderato*, încheind în *forte* această trilogie instrumentală.

Clasicul trio pentru pian, vioară și violoncel a fost abordat de Saint-Saëns de două ori : prima dată, în 1865, când a creat *Trio în fa major pentru pian, vioară și violoncel* op. 18 și a doua oară, în 1890, când a creat *Trio pentru pian, vioară și violoncel*, op. 92. Cele două lucrări, aflate la mare distanță în timp una de alta, sunt foarte diferite atât în ceea ce

privește construcția arhitecturilor sonore și ordonarea lor în cadrul ciclului, cât și în privința fondului emoțional al expresiei în ansamblu.

Astfel, *Trio* op. 18 *în fa major*, într-o alcătuire clasică *(Allegro vivace, Andante, Scherzo* și *Allegro)*, se remarcă prin melodismul său de expresie romantică franceză, este liric prin excelență, ceea ce i-a asigurat un loc de frunte în muzica de cameră franceză și europeană. În cel de-al doilea, *Trio* op. 92 *în mi minor*, alcătuit din cinci părți *(Allegro non troppo, Allegretto, Andante con moto, Grazioso poco allgero, Allegro)*, compozitorul urmărește o rărire apoi o accelerare de la o secțiune la alta $\left(\text{P.I}\ \frac{12}{8} = 80\ \text{MM};\ \text{p. II}\ \frac{5}{8} = 52\ \text{MM};\ \text{p. III}\ \frac{4}{4} = 63\ \text{MM};\ \text{p. IV}\ \frac{3}{8} = 72\ \text{MM};\ \text{p. V}\ \frac{4}{4} = 168\ \text{MM}\right)$.

Remarcăm de asemenea îndrăzneala compozitorului de a fi scris partea a doua în măsura de $\frac{5}{8}$ într-o perioadă în care cercetările folclorice abia se conturau.

Celelalte lucrări, dedicate ansamblului de instrumente de coarde, cu sau fără pian *(Cvintetul cu pian*, op. 14, în la minor, 1855, *Cvartetul cu pian* op. 41, în si bemol major, 1875, ce marchează un moment important în procesul devenirii naționale a cvartetului francez, și cele două *Cvartete de coarde* opus 112 și opus 153), cu toate că sunt măiestrite din punct de vedere compozițional, nu s-au impus în patrimoniul marilor valori ale muzicii franceze, fiind defectuoase în planul dramaturgiei muzicale, al ordonării structurilor muzicale și al combinațiilor melodice.

Remarcabilă rămâne însă permanenta căutare a compozitorului de a realiza lucrări noi, prin ineditul mixajelor timbrale, ale unor foarte variate formații din punct de vedere al alcătuirii. Așa sunt, de pildă, *Serenada* op. 15 pentru pian, vioară, violă și orgă, *Romanța* op. 27, pentru vioară, orgă și pian, *Romanța* op. 67 pentru corn și pian, *Capriciu pe arii daneze și ruse* op. 79 pentru flaut, clarinet și pian, *Fantezia* op. 124 pentru vioară și harpă ș.a. care, deși sunt impecabil realizate în planul arhitectural, nu reușesc să convingă în substanța și forța expresiei. Excepție, fac *Septuorul cu trompetă* și fantezia *Le Carnaval des animaux* (Carnavalul animalelor), impunătoare prin inspirația melodică de mare plasticitate și forță emoțională.

Septuorul cu trompetă op. 65 (1881) pentru trompetă, două viori, violă, violoncel, contrabas și pian îmbracă forma cvadripartită *(Préambule, Menuet, Intermède, Gavotte et finale)* însumând însă mai multe mișcări secundare, după modelul divertismentului și al suitei dar într-o desăvârșită unitate tematică, cu o dramaturgie închegată și o orchestrație măiestrită, fiind oricând ascultată cu plăcere.

Le Carnaval des animaux, fără număr de opus (1886), pentru două piane, flaut, clarinet și xilofon, conceput ca o fantezie muzicală, se pre-

zintă sub forma unei suite de 14 tablouri muzicale[145] ce redau fin, nuanțat și individualizat imagini și impresii dintr-o grădină „Zoo".

★

Mult mai restrânsă numeric decât cea a lui Saint-Saëns, creația lui César **FRANCK** a avut meritul și darul de a se fi impus atât prin valoarea sa, cât și prin perspectivele pe care le-a deschis dezvoltării muzicii de cameră franceze de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

Lui César Franck îi este caracteristică expresia lapidară, concentrată, alcătuirile melodice virtuale determinând înlănțuiri și tratări ciclice, conturând în muzica de cameră franceză tipologiile unui stil nou în care cadrul arhitectonic clasic este vizibil redimensionat, iar limbajul armonic amplificat în plasticitatea expresiei și mesajului, primind funcții considerabil lărgite. Muzica de cameră lui César Franck i se potrivește cel mai bine ; este cadrul cel mai adecvat al confesiunilor sale intime. Și-a început activitatea creatoare prin a compune în genul muzicii de cameră și și-a încheiat-o tot cu lucrări în genul muzicii de cameră, drumul parcurs de la *Trei triouri concertante* op. 1 pentru pian, vioară și violoncel (1841), la *Trei corale* pentru orgă (1890) — ultima sa lucrare — fiind un șir neîntrerupt de căutări în devenirea artistică a gramaticilor muzicale, în organizarea structural-filozofică a expresiei artistice.

O privire de ansamblu asupra *Catalogului lucrărilor lui César Franck*[146] evidențiază marea varietate de genuri abordate, predilecția pentru muzica instrumentală de cameră.

Miniatura vocală este mai puțin reprezentată, ea reține atenția compozitorului mai ales între anii 1842—1873, când pe versurile lui A. de Musset creează melodia *Ninon* (1842), urmată de *Le Silf* (Silful) pe versuri de Al. Dumas, o melodie cu acompaniament de violoncel, minunata *Souverence* (Amintire, 1846) pe versurile lui Chateaubriand și cea mai frumoasă melodie a sa : *L'Ange et l'enfant* (Îngerul și copilul, 1846). Pătrunse de o mare sensibilitate și dublate de frumusețe melodică sunt și melodiile *Roses et papillons* (Trandafiri și fluturi, 1872) pe versuri de V. Hugo, *Les cloches du soir* (Clopotele serii, 1888) pe versuri de A. Daudet, cărora li se adaugă numeroasele coruri — în majoritatea lor laice.

Creația pentru pian este mult mai restrânsă. Am putea stabili două perioade în creația compozitorului : prima situată între 1842 și 1846, în care predominantă este miniatura de tip romantic : *Eglogue* (Eglogă) op. 3 (1842), *Grand caprice* (Mare capriciu) op. 5 (1843), *Baladă* op. 9 (1844), *Trois petits riens* (Trei mici nimicuri) op. 16 (1845) și cele de tip improvizatoric (*Fanteziile* op. 11, 12, 13 și 15) ; cea de a doua, situată

---

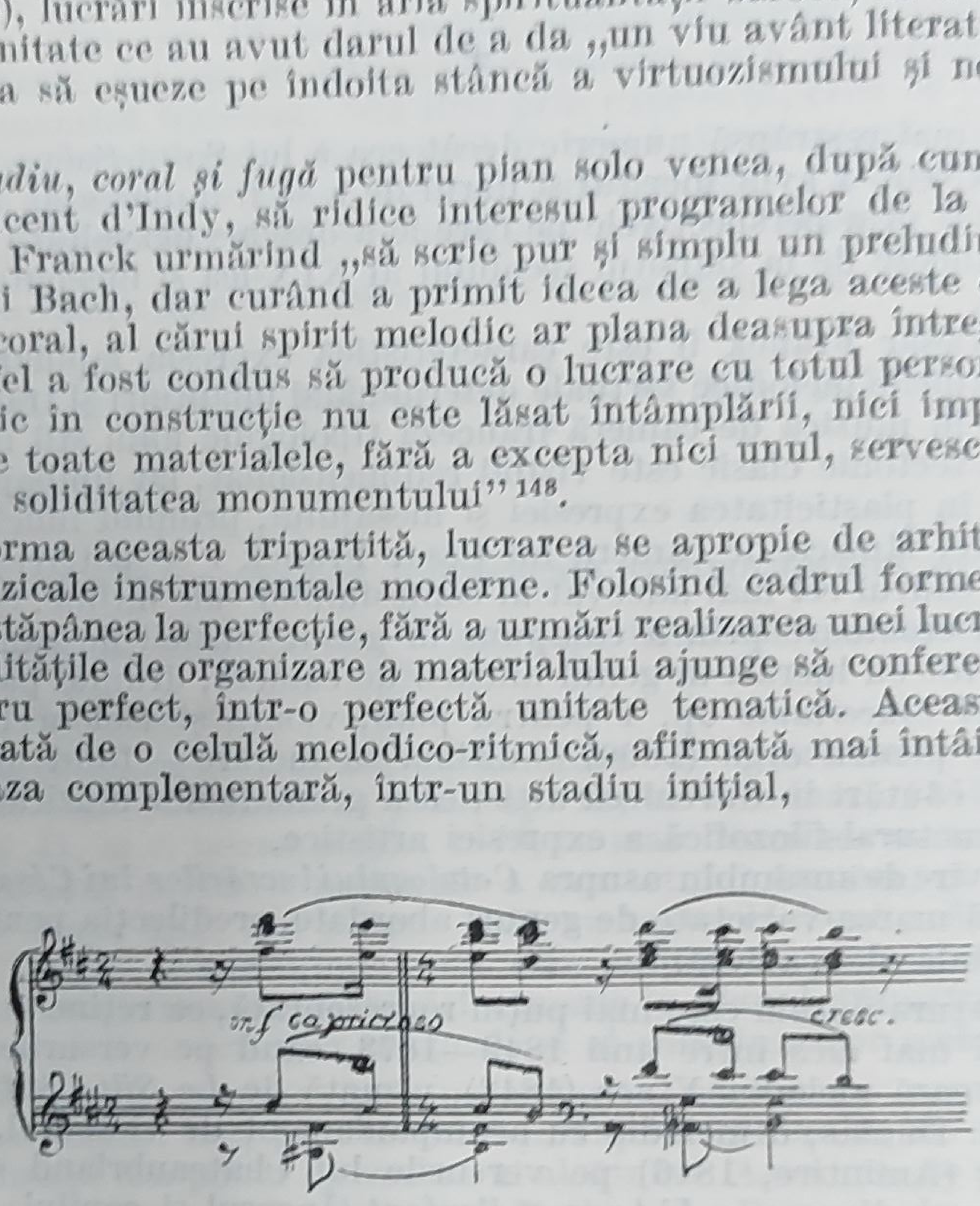
[145] *Introduction et Marche royale du Lion* (Introducere și marș regal al leului) ; *Poules et Coqs* (Găini și cocoși), *Hémions* (Măgari sălbatici), *Tortues* (Broască țestoasă) ; *L'Éléphant* (Elefantul), *Kangouros* (Canguri), *Aquarium* (Acvariu), *Personnages à longues oreilles* (Personaje cu urechi lungi), *Le Coucou au fond de bois* (Cucul în pădure), *Volière* (Coteț cu păsări), *Pianistes* (Pianiști), *Fossiles* (Fosile), *Le Cigne* (Lebăda), *Finale* (Final).

[146] Vezi Vincent d'Indy, *César Franck*, op. cit., pag. 167—179. Vezi de asemenea, cursul noastru, pag. 146.

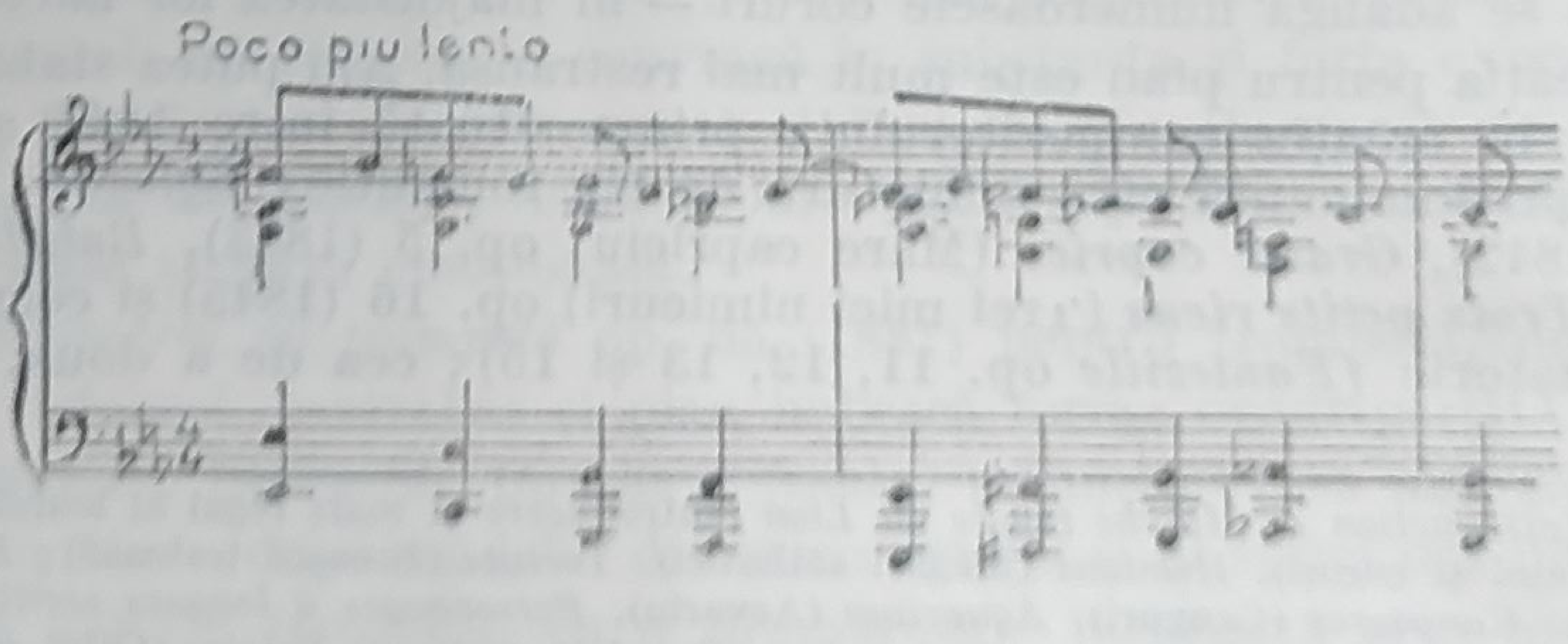
între 1884 și 1886, în care Franck creează impresionante capodopere ale literaturii pianistice: *Preludiu, coral și fugă* (1884) și *Preludiu, arie și final* (1886), lucrări înscrise în aria spiritualității baroce, de o incontestabilă modernitate ce au avut darul de a da „un viu avânt literaturii pianului care era să eșueze pe îndoita stâncă a virtuozismului și neinteresantului" [147].

Preludiu, coral și fugă pentru pian solo venea, după cum ne informează Vincent d'Indy, să ridice interesul programelor de la Societatea Națională, Franck urmărind „să scrie pur și simplu un preludiu și o fugă în stilul lui Bach, dar curând a primit ideea de a lega aceste două piese printr-un coral, al cărui spirit melodic ar plana deasupra întregii compoziții și astfel a fost condus să producă o lucrare cu totul personală, unde totuși nimic în construcție nu este lăsat întâmplării, nici improvizației, dar în care toate materialele, fără a excepta nici unul, servesc la frumusețea și la soliditatea monumentului" [148].

În forma aceasta tripartită, lucrarea se apropie de arhitectura genurilor muzicale instrumentale moderne. Folosind cadrul formelor baroce pe care le stăpânea la perfecție, fără a urmări realizarea unei lucrări ciclice, prin modalitățile de organizare a materialului ajunge să confere întregului un echilibru perfect, într-o perfectă unitate tematică. Această unitate este asigurată de o celulă melodico-ritmică, afirmată mai întâi în *Preludiu*, în fraza complementară, într-un stadiu inițial,



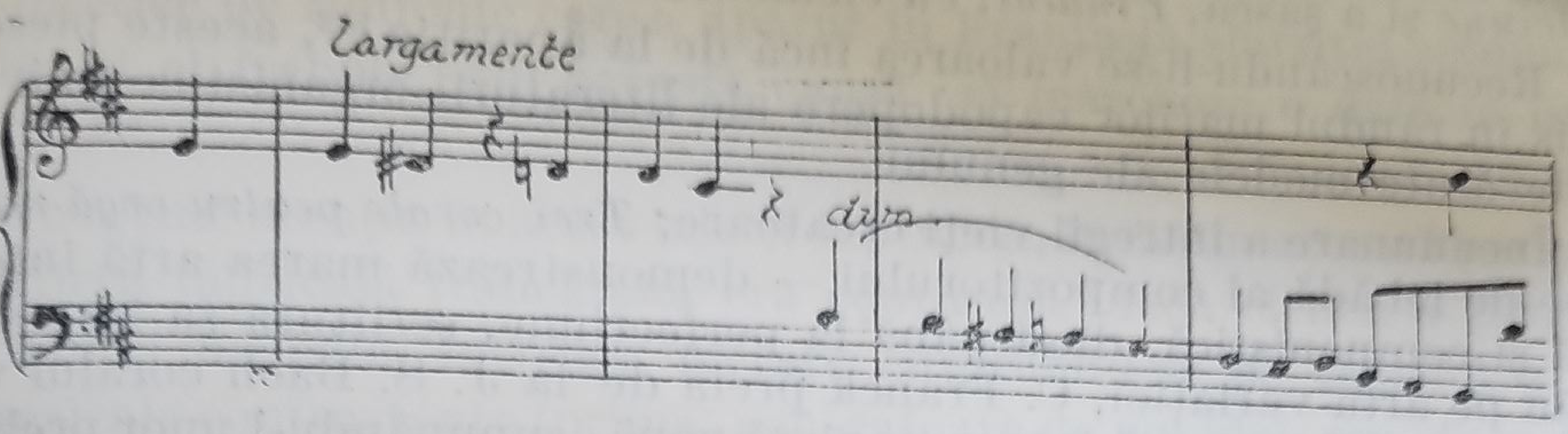
pentru ca apoi să se contureze mai pregnant în coral,



---

[147] Vincent d'Indy, op. cit., pag. 105.
[148] Ibid, pag. 100.

devenind în final subiectul fugii,



construcţia înălţându-se aici pe temeiul unor structuri tematice şi ritmice ce aparţin celor trei secţiuni ale lucrării.

Elemente înnoitoare aduce şi *Preludiu, arie şi final*, lucrare concepută în spiritul celei precedente, numai că, de data aceasta, compozitorul supune forma de sonată unor sensibile restructurări. Încă din *Preludiu* se poate observa prezenţa a două teme pe baza cărora, într-o tratare liberă, se construieşte forma de sonată. Acesta este urmat de *Aria*, o secţiune în formă de lied simplu, ce asigură contrastul şi legătura între cele două mişcări extreme, ultima fiind realizată într-o foarte interesantă formă de sonată, în care se întâlnesc şi se suprapun elemente tematice din părţile anterioare — fie că sunt prezentate identic, fie modificate.

Deşi individualizate din punct de vedere tematic, cele trei secţiuni ale lucrării sunt înrudite prin atmosfera şi expresia calmă în care se desfăşoară muzica, prin constanţa desfăşurărilor ritmice, culminând cu *Finalul* care, ,,contrar peroraţiei de clopote din lucrarea precedentă'', se încheie ,,încet, printr-un fel de evaporare a melodiei care fuge în spaţiu'' [149].

Pentru orgă, C. Franck — organistul de la Sainte-Clotilde şi profesorul de orgă de la Conservator — în mod paradoxal a compus puţin, dar de o măreţie impresionantă : *Andantino* (1858), *Şase piese pentru orgă mare* (1862) şi *Trei corale* pentru orgă mare (1890), ultimele două lucrări prezentând un interes deosebit.

Cele *Şase piese pentru orgă mare* (*Fantezie* op. 16, *Mare piesă simfonică*, op. 17, *Preludiu, fugă şi variaţiune* op. 19, *Pastorala* op. 20, *Rugăciune* op. 21 şi *Final* op. 22) sunt ultimele lucrări numerotate ale compozitorului. Fiecare piesă are o individualitate proprie, evidenţiază o construcţie solidă şi se impune prin măiestria componistică. Astfel, prima piesă, *Fantezia în do*, este ,,foarte fantezistă'' [150], în special în armonie şi melodie, originală în planul arhitecturii ; a doua piesă, *Marea fantezie simfonică*, este o veritabilă simfonie pentru orgă, alcătuită din toate elementele specifice acestui gen (partea întâi în formă de sonată precedată de introducere, partea a doua — andante în formă de lied cu o secţiune în caracter de scherzo, [151] partea a treia în stil fugat, un final apoteoză care are la bază tema principală a primei părţi alături de care reapar temele secţiunilor anterioare) ; anticipativă piesa a treia, *Preludiu, fugă şi variaţiune*, în planul construcţiilor pianistice de mai târziu ; evocatoare

[149] Vincent d'Indy, op. cit., pag. 105.
[150] Vincent d'Indy, op. cit., pag. 77.
[151] Procedeul a fost folosit mai târziu în *Simfonia în re minor*.

piesa a patra, *Pastorala*, prin melodismul său; tratată liber a cincea, *Rugăciune* și a șasea, *Finalul*, cu elemente ale formei de sonată.

Recunoscându-li-se valoarea încă de la apariție [152], aceste piese s-au înscris în rândul marilor capodopere ale literaturii organistice universale ca adevărate modele ale genului.

Încununare a întregii vieți creatoare, *Trei corale pentru orgă mare* — cântec de lebădă al compozitorului — demonstrează marea artă interpretativă și componistică, dusă până la perfecțiune, scriitura sa impecabilă. Stăpân pe arta variației, C. Franck preia de la J. S. Bach coralul variat pentru orgă și îl tratează într-o manieră nouă, supunându-l unor prelucrări variaționale continue, conform convingerii sale că ,,adevăratul coral nu este coralul; el se face în cursul bucății''. [153]

Monumentale prin amploarea sonorităților și a construcțiilor melodice, polifonice, armonice și ritmice, cele *Trei corale* evidențiază concepția matură complexă la care se situa în acea perioadă compozitorul. Astfel, primul coral, în *mi major*, este construit după principiul variației continue, fără ca tema de bază să fie expusă, clar conturată încă de la început; aceasta ,,se naște'' și se impune treptat, ajungând să triumfe în final și să strălucească în toată splendoarea sonorităților instrumentului. Cel de-al doilea, în *si minor* (o interesantă *Chaconne* a cărei temă este expusă la pedalier), duce mai departe procedeul amplificării prin variațiune, câștigând în planul dinamicii și al rigurozității construcției. Ultimul din cele trei corale pentru orgă, cel în *la minor*, încununează această superbă trilogie variațională, cantabilitatea și caracterul solemn al muzicii amintind de stilul și funcția inițială a coralului, chiar dacă în unele momente ritmul de toccată este destul de pregnant conturat.

Tot în acest cadru trebuie cuprinse și compozițiile pentru armoniu. O culegere publicată în 1889 cuprinde 59 de piese de o mare varietate tematică și frumusețe melodică.

Pentru formații instrumentale de cameră, C. Franck a compus un număr restrâns de lucrări: patru triouri, un cvintet cu pian, o sonată pentru pian și vioară și un cvartet de coarde, ultimele trei impunându-se prin unicitatea lor ca adevărate modele ale literaturii muzicale universale. Respectând cronologia, vom menționa că primele lucrări ale lui C. Franck în genul instrumental de cameră au fost cele *Trei triouri concertante pentru pian, violină și violoncel* op. 1 (1841), apreciate drept remarcabile prin importanța lor în reactualizarea spiritului beethovenian în domeniul muzicii de cameră. În special primul, *Trio în Fa diez*, ,,cu cele două teme generatoare ale sale, tratate fie în sensul fugii, fie în acela de variațiune —

---

[152] ,,Aceste poeme au locul lor fixat alături de capodoperele lui Sebastian Bach'' spunea Liszt după audierea lor. Vezi Vincent d'Indy, op. cit., pag. 80.

[153] Vincent d'Indy, op. cit., pag. 127.

cum a voit-o Beethoven — a fost cu adevărat punctul de plecare al intregii şcoli sintetice de simfonie care a apărut în Franţa la sfârşitul secolului al XIX-lea şi el trebuie, din această cauză, să marcheze o dată în istoria muzicii" [154].

Ne reţine atenţia în acest trio şi faptul că, încă din această perioadă, în gândirea muzicală franckiană era conturată ideea ciclică a structurii materialului melodic, întreaga lucrare edificându-se pe temeiul a două idei muzicale contrastante (prima, generatoare de noi idei, cea de a doua, constantă până în final).

Celelalte triouri, al doilea, în *si bemol major* şi al treilea, în *si minor*, deşi valoroase din punct de vedere al realizării muzicale, nu ating nivelul celui dintâi, nici în privinţa pregnanţei tematice şi nici în privinţa dramaturgiei simfonice.

Nici cel de-al patrulea, *Trio* op. 2 (1842) — scris în aceeaşi manieră caracteristică, monopartit, într-o formă de sonată mai puţin obişnuită (dedicat lui Fr. Liszt care i l-a cântat făcându-l cunoscut în Germania) — nu l-a egalat pe primul şi nu a egalat, mai ales, lucrările care au urmat în acest gen în care Franck a excelat.

Celor patru triouri le-a urmat, în genul muzicii de cameră, la distanţă de 37 de ani, *Cvintetul în fa minor* (1879) pentru pian, două viori, violă şi violoncel, lucrarea fiindu-i dedicată lui Saint-Saëns, o adevărată izbândă, prima mare izbândă în planul desăvârşirii organizării ciclice a materialului muzical în cadrul arhitecturilor muzicale tradiţionale sensibil modificate. În general, C. Franck îşi înscrie lucrarea pe linia tradiţiei acestui gen (Schumann şi Brahms), păstrând arhitecturile tradiţionale pe care le organizează în formă tripartită (*Molto moderato quasi lento*, *Allegro*, *Lento con molto sentimento* şi *Allegro non troppo ma con fuoco*) [155], în ultima parte fiind contopite scherzo-ul şi finalul, obţinându-se un echilibru perfect în planul contrastelor dinamice şi al forţei de expresie. De factură romantică într-o ipostază lirică, muzica cvintetului se clădeşte continuu şi constant din blocuri sonore contrastante, dar sudate inedit prin acţiunea dramatică.

Surprinde în mod deosebit bogăţia melodică a primei părţi, rezultată din metamorfozarea continuă a ideilor principale, din decuparea unor secvenţe melodice şi varierea lor în cadrul procesului dezvoltător. Interesantă este introducerea, cu debutul ei în *ff* la corzi în măsura de patru

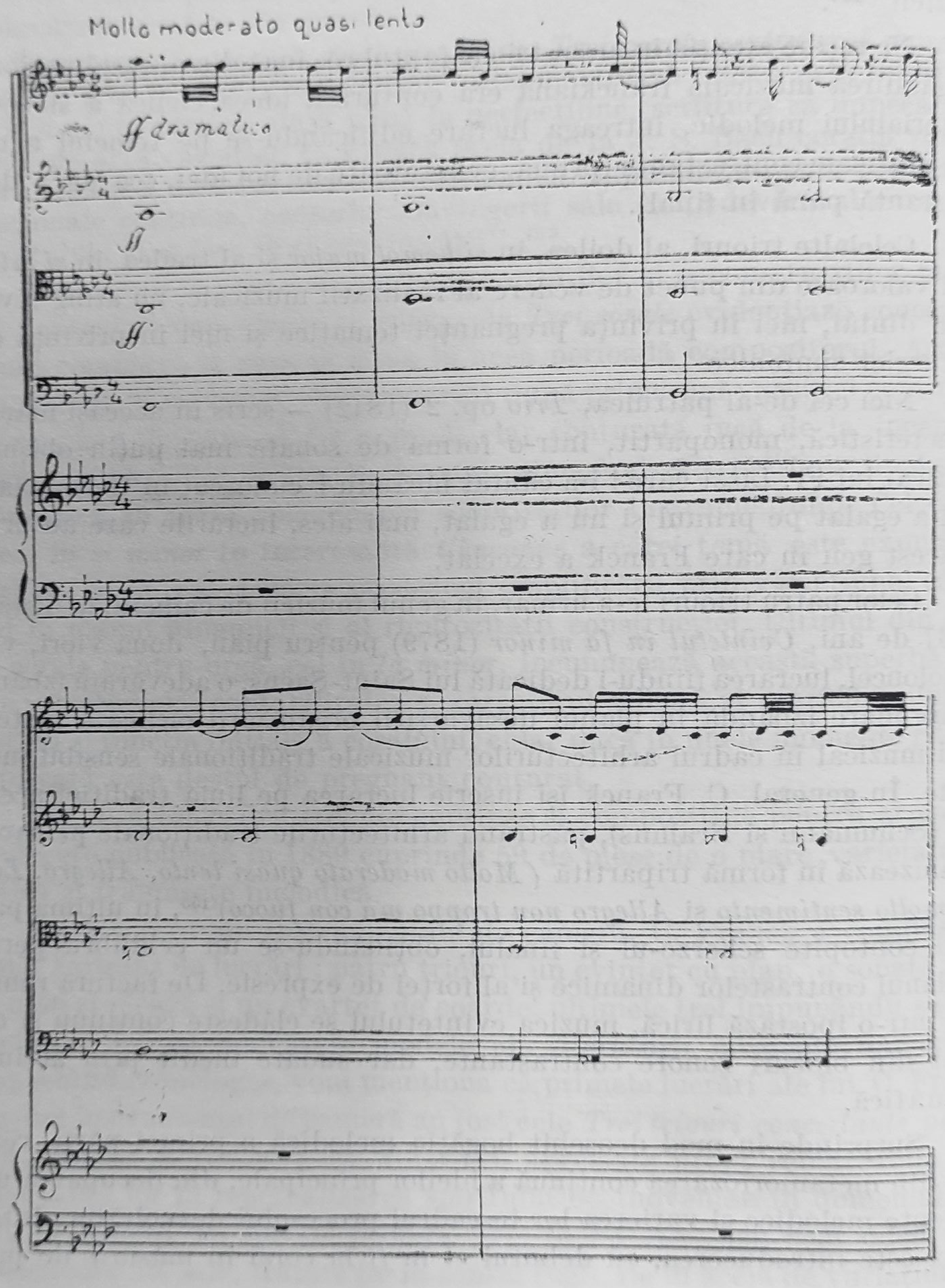
---

[154] Vincent d'Indy, *op. cit.*, pag. 45.

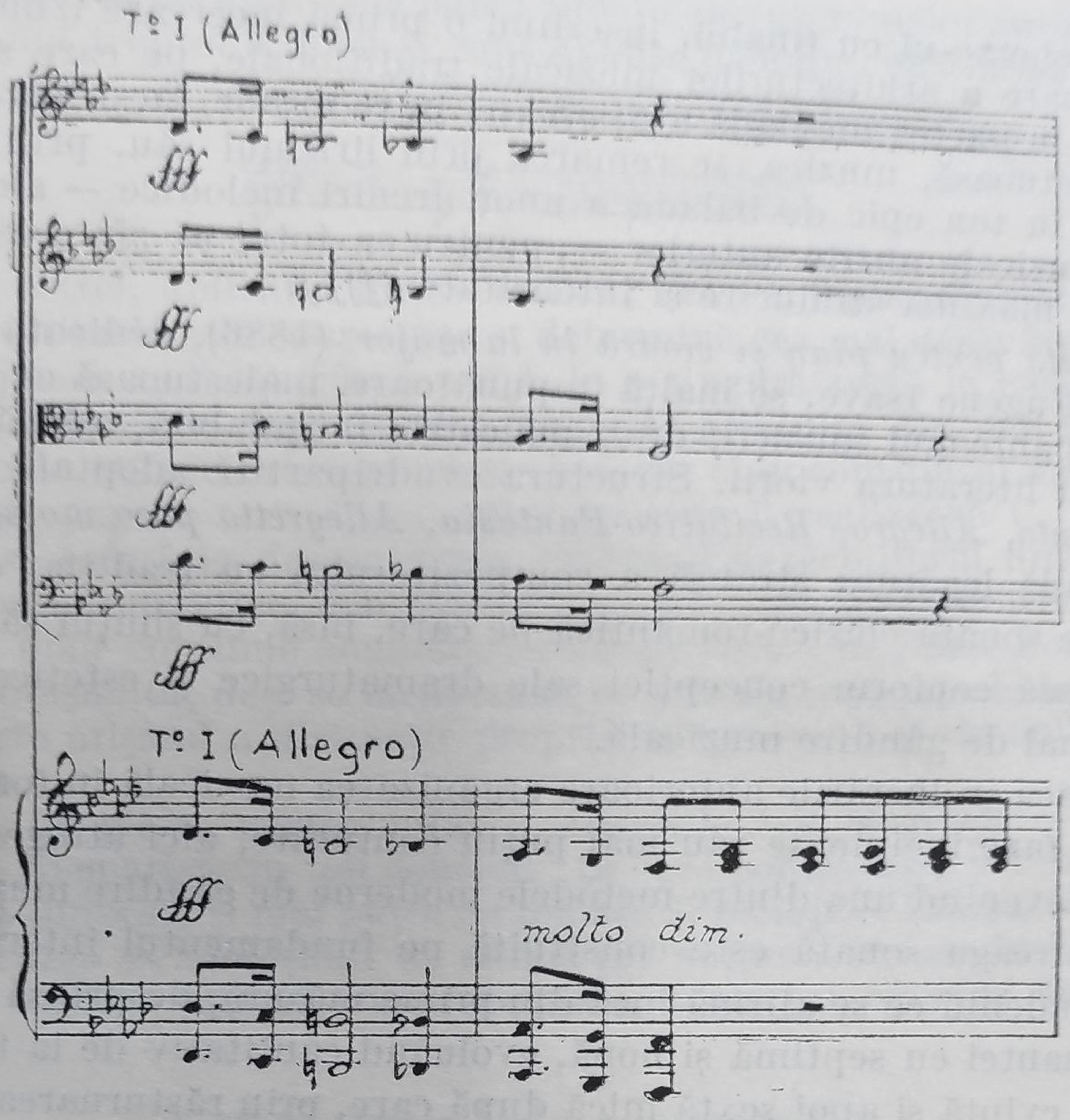
[155] În ultima parte a Cvintetului sunt contopite într-o singură mişcare *Scherzo*-ul şi *Trio*-ul, procedeul fiind repetat în *Simfonia în re minor*.

8—c. 338

timpi, în dialog cu pianul in *p*, prezentând, de fapt, cele două idei de bază din care derivă celelalte.

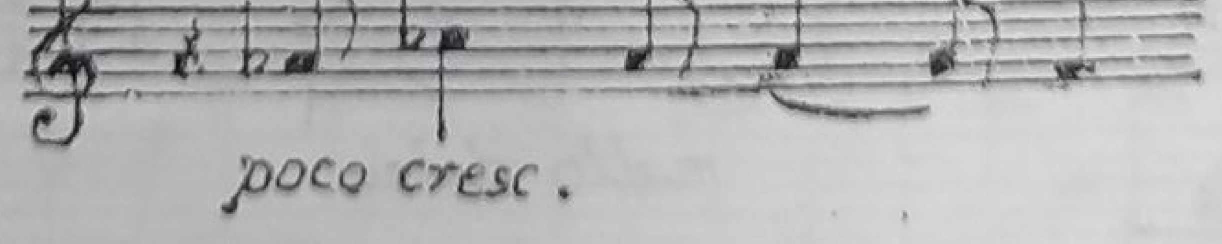


Alternarea este readusă în secţiunea a treia, în reexpoziţie, când tempo-ul se schimbă din două în două măsuri, după care urmează o culminaţie dramatică de o intensitate deosebită, cu expunerea în *fff* a motivului principal al *Allegro*-ului,



după care nuanțele se sting treptat de la *f* la *pp*.

Unitatea lucrării este continuată în secțiunea a doua. *Lento con molto sentimento*, în formă de lied (ABCBA), în care linia melodică inițială este amplu desfășurată în alcătuirea ei celulară (12 celule), în continuă devenire prin adăugarea de sunete și augmentarea duratelor. Extrem de interesantă este apariția, în această succesiune de elemente tematice, a desenului melodic și ritmic ce va forma celula generatoare de bază a sonatei pentru pian și vioară, mai întâi în alcătuire minoră,



urmată mai apoi de cea majoră.



Cea mai interesantă inovație este realizată însă în partea a treia, *Allegro non troppo, ma con fuoco*, în care Franck contopește într-o singură

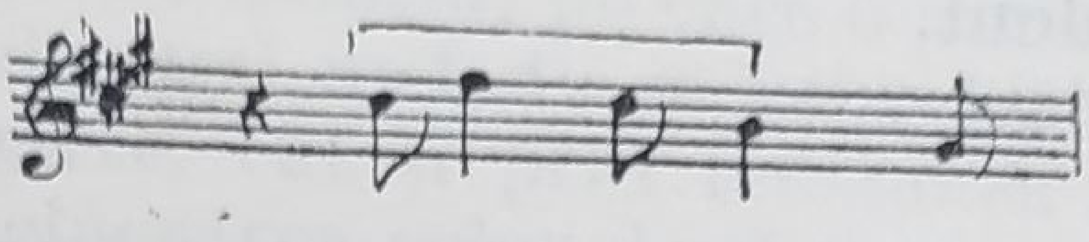
mișcare scherzo-ul cu finalul, înscriind o primă încercare izbutită de redimensionare a arhitecturilor muzicale tradiționale, pe care a repetat-o cu succes în partea mediană a *Simfoniei* în re minor. Deși într-o desfășurare impetuoasă, muzica se remarcă prin lirismul său, prin constanta depănare în ton epic de baladă a unor arcuiri melodice — alcătuite din motive muzicale auzite anterior —, pentru ca totul să sfârșească într-un unison de maximă strălucire și intensitate *(fff)*.

Sonata pentru pian și vioară în la major (1886), dedicată celebrului violonist Eugène Isaye, se înalță impunătoare, maiestuoasă ca o coloană, unică în panteonul muzicii, de o măiestrie inegalabilă, adevărat model modern în literatura viorii. Structura cvadripartită adoptată *(Allegretto ben moderato, Allegro, Recitativo-Fantasia, Allegretto poco mosso)* lasă să se întrevadă legătura strânsă a compozitorului cu tradiția, cu spiritul și tipul de sonată clasico-romantică pe care, însă, cu simțul său novator, îl modelează conform concepției sale dramaturgice și estetice, modului său personal de gândire muzicală.

Și dacă în lucrările anterioare organizarea muzicală în formă ciclică se afla în faze incipiente sau mai puțin conturate, aici atinge culmi nebănuite, devenind una dintre metodele moderne de gândire muzicală simfonică. Întreaga sonată este construită pe fundamentul intervalului de terță ascendentă ce se afirmă încă din prima măsură, desprinsă din armonia dominantei cu septimă și nonă, evoluând cantitativ de la terța mică la cvartă, cvintă și apoi sextă mică după care, prin răsturnarea ei, revine la terța mare ascendentă, capăt de temă, celulă generatoare recognoscibilă în toate secțiunile lucrării.



De observat că toate cele patru sunete ale intervalelor amintite alcătuiesc trisonul treptei a doua și sunt expuse melodic, alcătuind începutul temei. [156]



Procedând astfel, aplicând forma ciclică, Franck duce principiul repetabilității la ultimele sale consecințe și determină cea mai desăvârșită economie de mijloace reducând la o temă, la o singură terță în cazul sonatei, conținutul tematic al unei lucrări muzicale alcătuită din mai multe secțiuni distincte atât în arhitectură și etos, cât și în conținutul muzical.

Un alt aspect nou, spectacular pe care îl realizează C. Franck în sonata sa se referă la dramaturgie. Sesizând dezechilibrul dintre părțile multor sonate romantice, compozitorul canalizează desfășurările muzicale pe făgașul unor continue acumulări ce culminează în final. Forma sonatei este neobișnuită, deși se încadrează în schema lent-repede-lent-repede, fiecare parte afișând o distincție proprie determinată și de noile arhitecturi create.

Iată, de pildă, partea întâi — *Allegretto ben moderato* — cu desfășurarea sa poematică, în ton confesiv, în care contrastele țin mai ales de dispunerea timbrală și mai puțin de tematică, melopeei intonate de vioară, în desfășurarea sa neobișnuit de amplă (27 măsuri), urmându-i direct cea de a doua temă — expusă numai de pian, vioara intervenind doar în concluzie —,

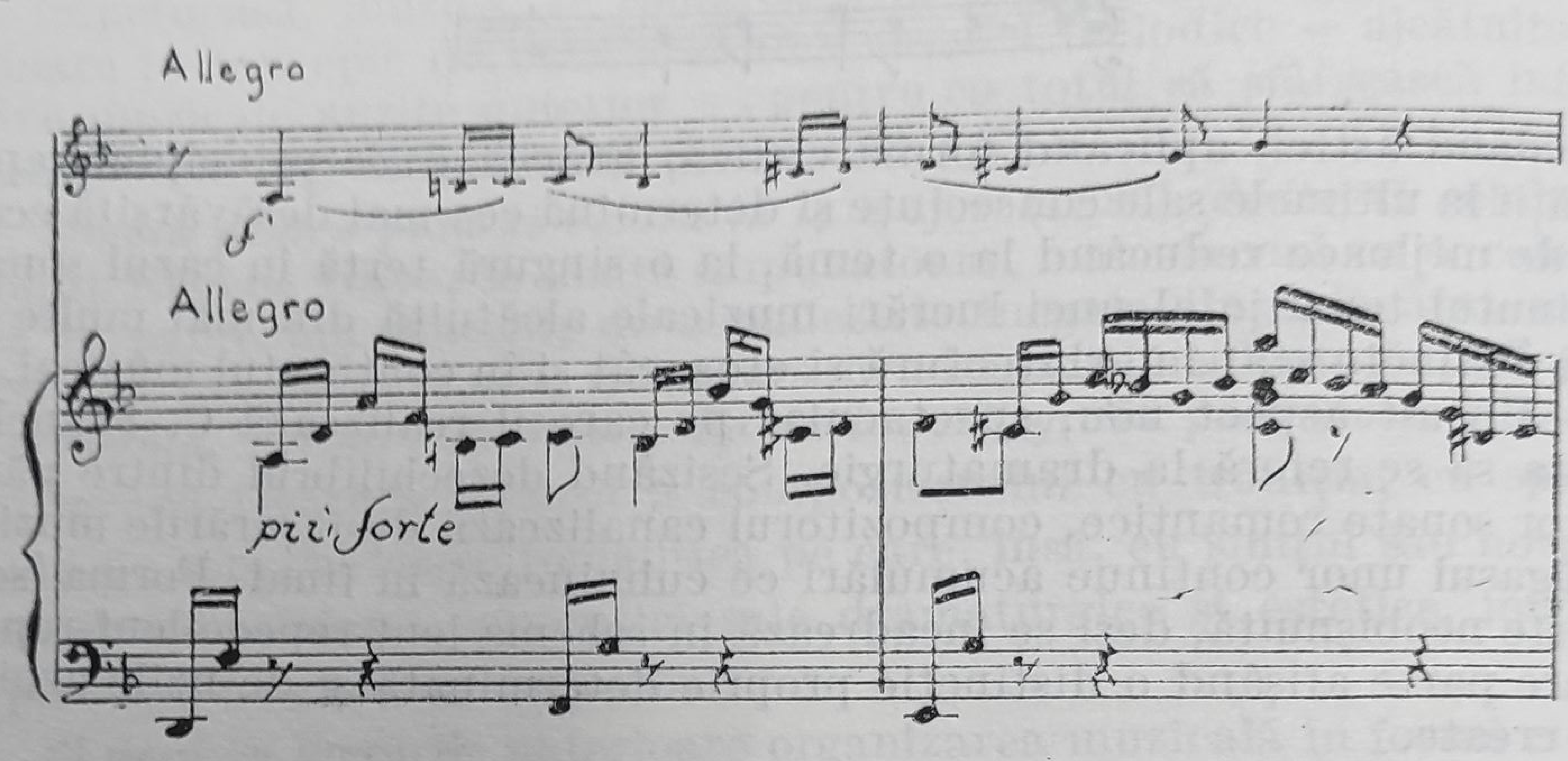


temele fiind organizate într-o curioasă formă de sonată din care lipsește dezvoltarea, un caz rar în întreaga literatură muzicală iniversală.

---

[156] Primele trei sunete — după cum notează V. d'Indy în cursul său de compoziție — sunt asemănătoare ca desen cu o formulă melodică din cântul pregregorian, notată cu neuma torculus.

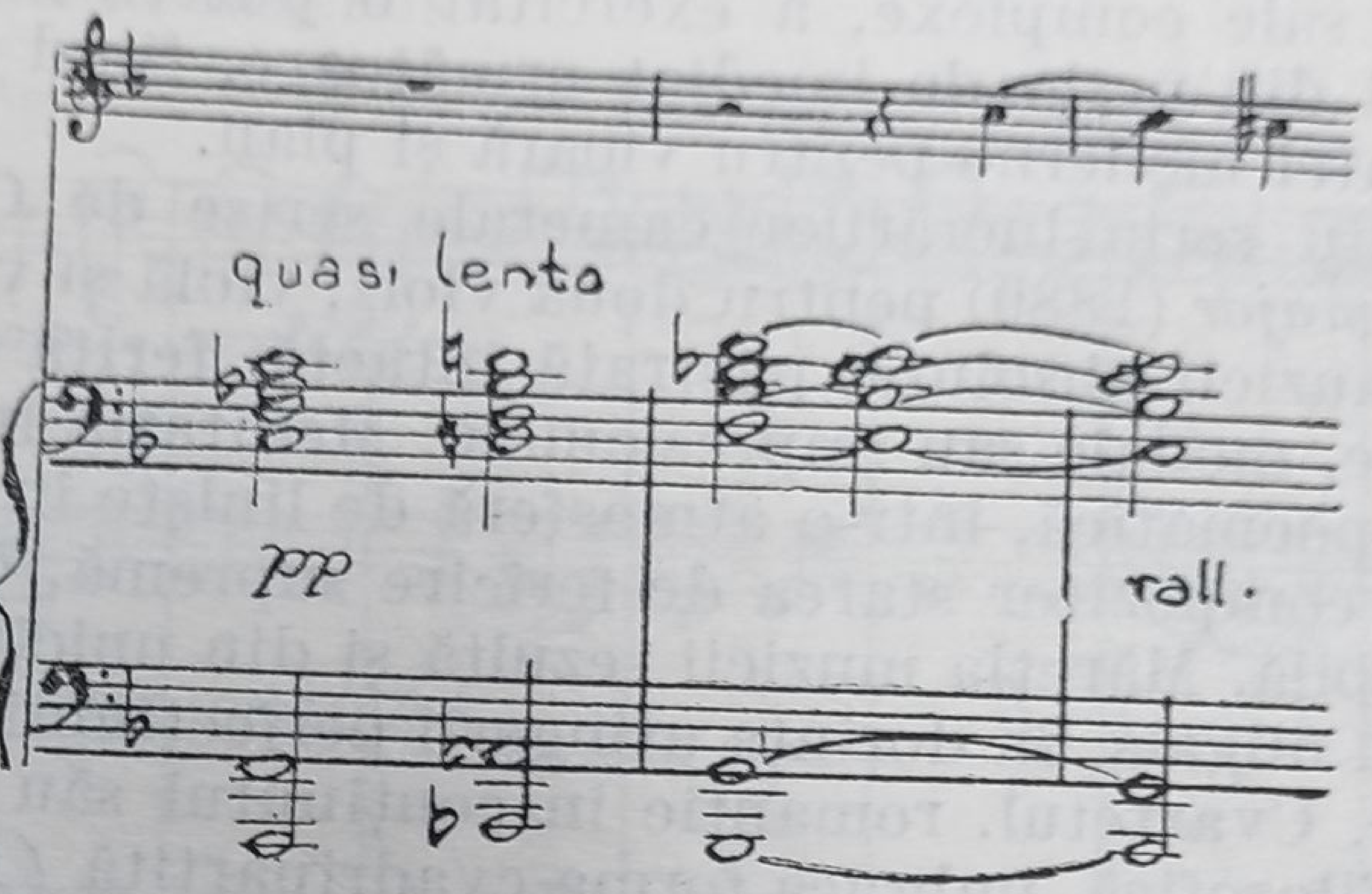
Forma de sonată ,,completă'' o realizează în partea a doua, *Allegro*, dominată de tonalitatea re minor, care este intens dramatică și într-o desfășurare impetuoasă asigurată de structura temelor, prima cu desenul său predominant ascendent,



în contrast cu a doua temă ce îi urmează direct, mai reținută în expresie, mai puțin avântată, mai lirică și uniformă în desfășurarea sa ritmică, o melodie caracteristică stilului său.

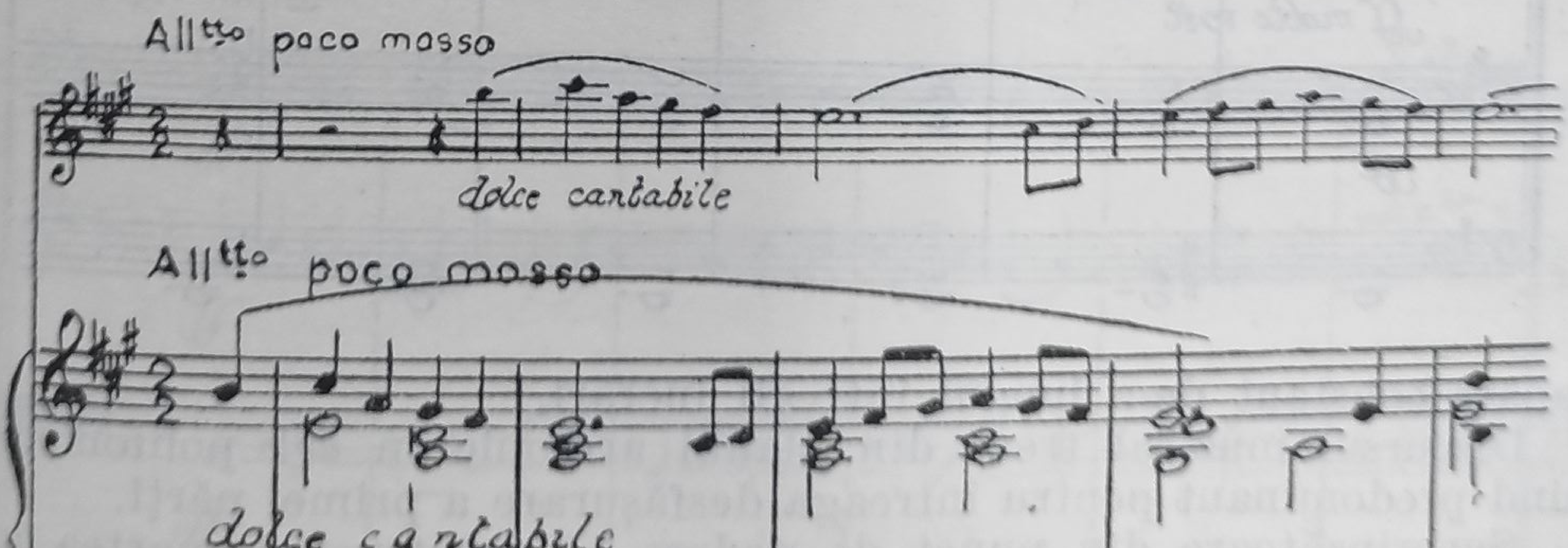


Dezvoltarea acestui allegro de sonată este una dintre cele mai interesante. Deși numără doar 44 de măsuri — ,,este plină de izbucniri nestăvilite'' [157], cele mai semnificative fiind legate de atmosfera meditativă a secțiunii următoare, *Recitativo-Fantasia*, pe care o anticipă în prima secțiune a dezvoltării atât prin desenul melodic și prin desfășurarea ritmică, împrumutate din prima parte, cât și prin tensiunea dramatică puternică, pe care o obține prin prelucrarea celor două teme.



De o incontestabilă noutate este partea a treia *(Recitativo-Fantasia)*, o izbutită îmbinare a două forme muzicale aparținând barocului : prima, *Recitativo*, caracteristică muzicii vocale, cea de a doua, *Fantasia*, caracteristică muzicii instrumentale (orgii mai ales). S-ar părea că aici, *Recitativo* atinge punctul culminant în aria meditației și melancoliei, pentru ca să se treacă apoi în a doua secțiune *Fantasia*, cu desfășurarea sa liberă, improvizatorică, de mare emoție și expresie dramatică.

Dar punctul culminant al întregii sonate este plasat în partea a patra, *Allegretto poco mosso* în formă de rondo-sonată (după schema ABAC, dezvoltare, BA, codă), construit magistral prin utilizarea unor procedee polifonice tradiționale, dar de mare efect și rafinament. Iată, spre exemplu, tema principală (refrenul) în prima sa expunere, un canon la octavă realizat între pian și vioară,



157 D. Bughici, *Suita și sonata*, Editura Muzicală, București, 1965, pag. 189.

mai rar întrebuințat într-un astfel de final. Sensul comun al acțiunii celor două instrumente determină unificarea expresiei, conferă muzicii caracter de dispută ce rezultă și din continua alternare a celor două instrumente în primordialitatea expunerii temei. Și toate acestea pe un fond senin, într-o expresie luminoasă de bonomie atât de caracteristică lui ,,Papa Franck'' — cum îl numeau elevii săi.

Această sonată, înnoitoare în planul concepției, al arhitecturilor și al expresiei sale complexe, a exercitat o puternică influență asupra multor creatori din perioada imediat următoare, fiind considerată drept prototipul sonatei moderne pentru vioară și pian.

Ultima din seria lucrărilor camerale scrise de César Franck este *Cvartetul în re major* (1889) pentru două viori, violă și violoncel, un ultim omagiu adus muzicii absolute, păstrată intactă, ferită de grefe și infuzii fie ele folclorice, modale sau impresioniste. Meditația franckiană în cvartet este lirică, poematică, într-o atmosferă de liniște în care actul creator declanșează în compozitor starea de fericire supremă, de bucurie infinită și incomensurabilă. Măreția muzicii rezultă și din unicitatea ideilor muzicale dăltuite cu migală, în dorința atingerii perfecțiunii construcției și expresiei estetice. Cvartetul, romantic în conținutul său ideatic, cu o pronunțată tentă filozofică, îmbracă forma cvadripartită *(Poco lento-Allegro ; Scherzo Vivace ; Larghetto ; Finale)*, la bază având principiul organizării ciclice a materialului muzical — principiu ridicat pe cele mai inalte culmi de perfecțiune.

Lucrarea se edifică pe o idee muzicală, o temă îndelung elaborată și după minuțioase căutări, ce este expusă la începutul introducerii *Poco lento*,



ce apare constant de-a lungul întregii lucrări.

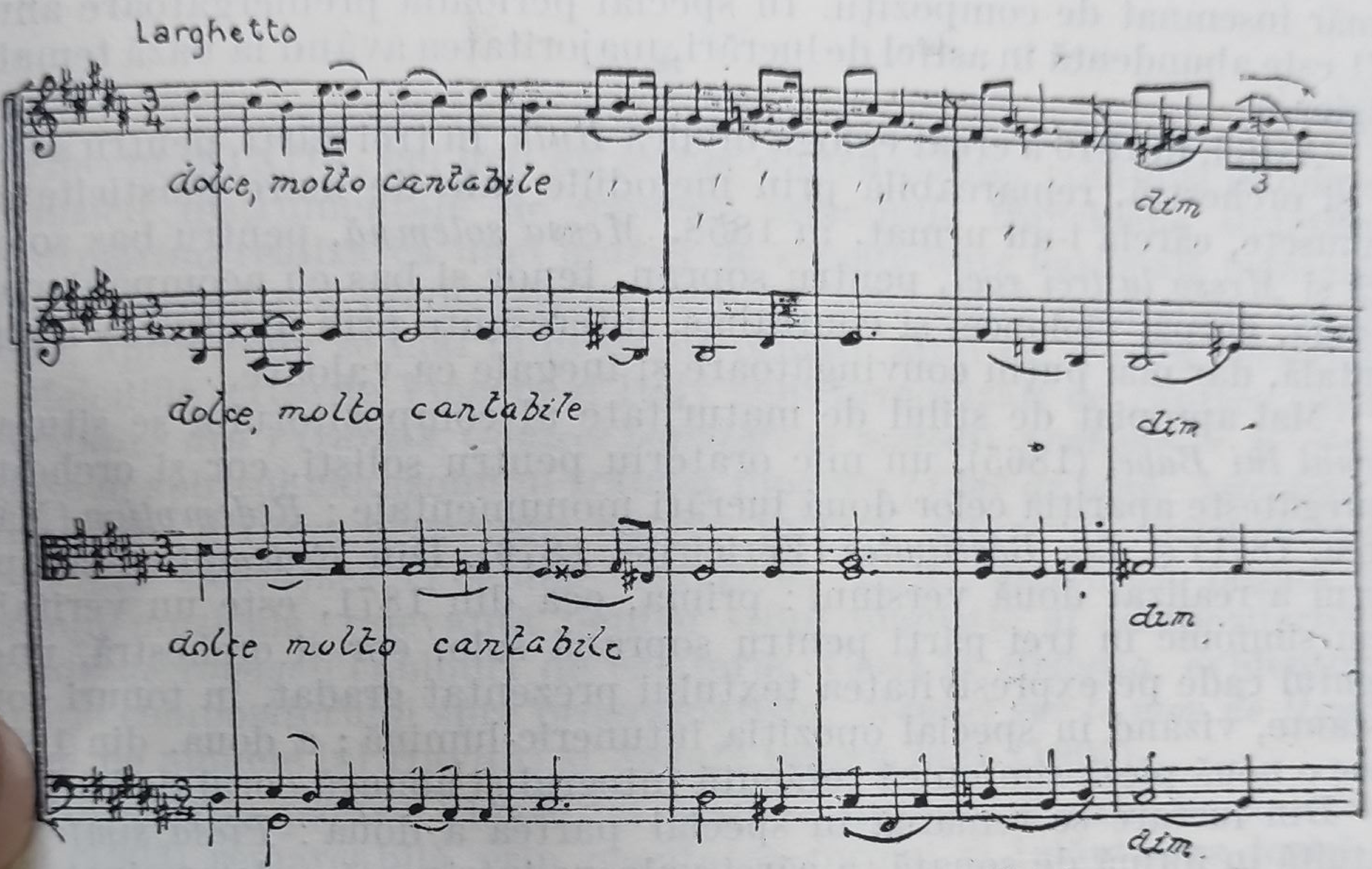
Discursul muzical trece din planul armonic în cel polifonic, devenind predominant pentru întreaga desfășurare a primei părți.

Surprinzătoare din punct de vedere al construcției, partea întâi *Poco lento. Allegro* contopește într-o singură secțiune două forme muzicale de bază : cea de lied — caracteristică introducerii — cu cea de sonată a *Allegro*-ului, în care dezvoltarea este însuși liedul inițial, expus polifonic și tratat ca o veritabilă fugă.

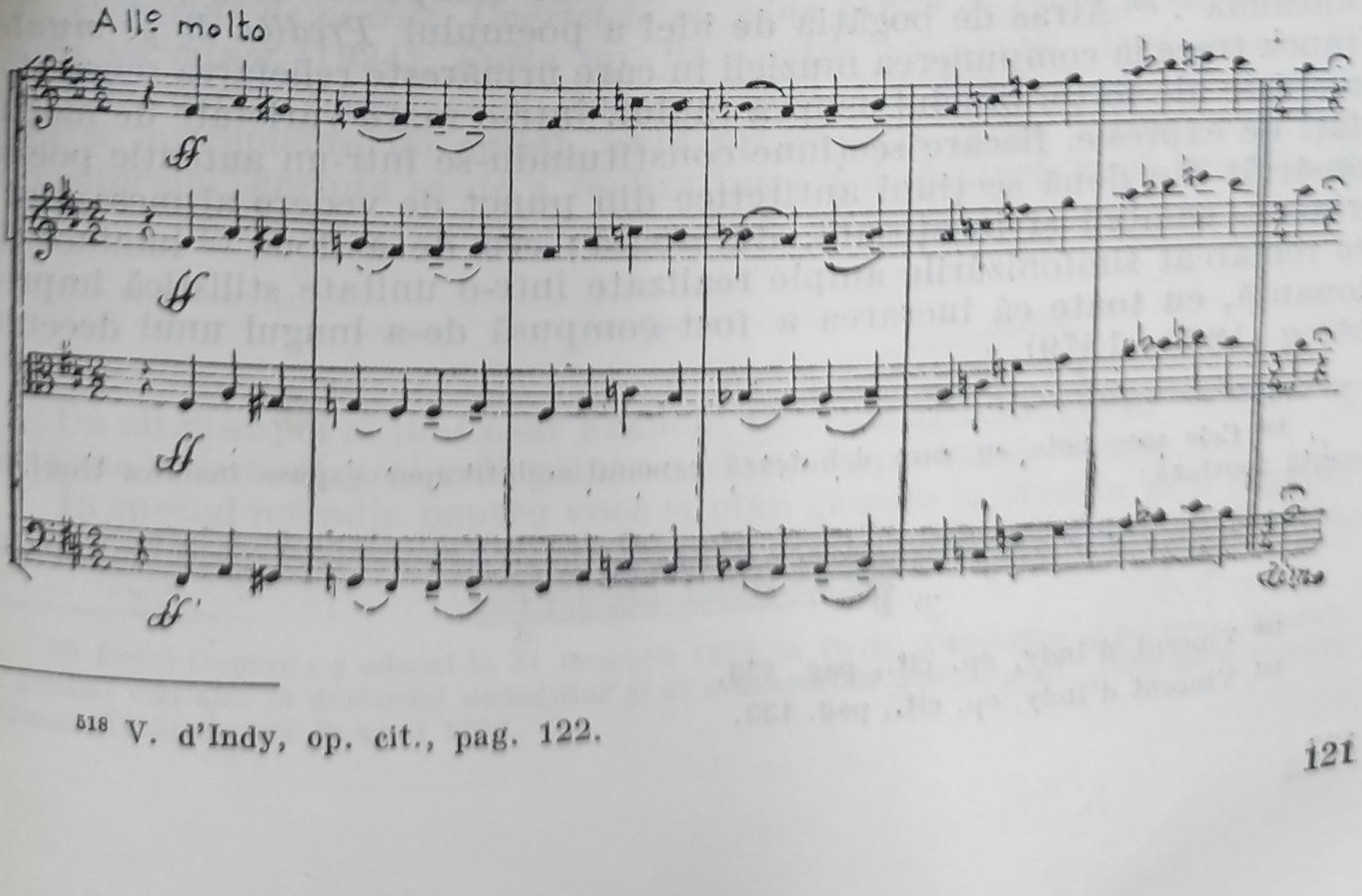
Scherzo-ul, partea a doua, desfășurat într-o mișcare rapidă *(Vivace)* prezintă și el unele caracteristici atât în planul expresiei, cât și în cel al

construcției. În această secțiune, Franck restituie scherzo-ului caracterul dansant al muzicii creând o veritabilă „horă a silfidelor într-un peisaj de lună" [158] cu misterioase întreruperi marcate de pauze generale, cu sau fără coroană, răspândite cu generozitate de-a lungul întregii secțiuni.

Desenul melodic inițial este caracteristic și părții următoare *(Larghetto)* nobilă în expresie, concentrată și pură în măreția ei, măiestrit înveșmântată polifonic. Intensa cromatizare determină caracterul patetic, confesiv și solemn al muzicii.



Culminația lucrării, *Finalul (Allegro molto)* este construit în formă de sonată pe baza a două teme : prima, expusă în unison, derivată din introducerea *Poco lento*.



[158] V. d'Indy, op. cit., pag. 122.

a doua, din motivul cu care debutează allegro-ul inițial, desenul melodic fiind foarte asemănător cu tema canonului din finalul *Sonatei în la major pentru pian și vioară.* [159]

Într-adevăr, ,,o operă de frumusețe'', cum o consideră Vincent d'Indy [160], *Cvartetul* lui César Franck încununează epoca de glorie a cvartetului romantic, deschizând noi direcții spirituale, noi perspective ce vor fi împlinite de elevii săi și de generațiile de muzicieni ai secolului al XX-lea.

Muzician complet, Franck a dedicat ansamblului vocal-simfonic un număr însemnat de compoziții. În special perioada premergătoare anului 1871 este abundentă în astfel de lucrări, majoritatea având la bază tematică religioasă.

Astfel, în 1846 a creat egloga biblică *Ruth*, în trei părți, pentru soliști, cor și orchestră, remarcabilă prin melodiile sale de mare plasticitate și frumusețe, căreia i-au urmat, în 1858, *Messa solemnă*, pentru bas solo și orgă și *Messa la trei voci*, pentru sopran, tenor și bas cu acompaniament de orgă, harpă, violoncel și contrabas, interesante prin alcătuirea instrumentală, dar mai puțin convingătoare și inegale ca valoare.

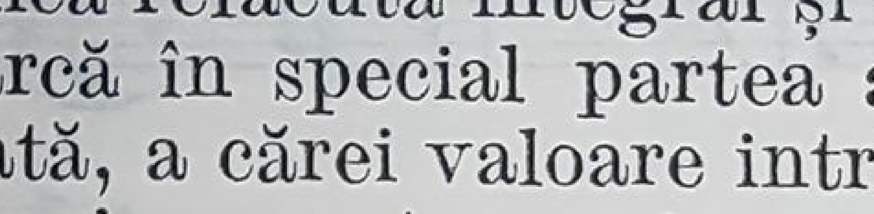
Mai apropiat de stilul de maturitate al compozitorului se situează *Turnul lui Babel* (1865), un mic oratoriu pentru soliști, cor și orchestră ce pregătește apariția celor două lucrări monumentale : *Redemption* (Mântuirea, 1871) și *Les Béatitudes* (Fericirile, 1879). Din *Redemption* compozitorul a realizat două versiuni : prima, cea din 1871, este un veritabil poem simfonic în trei părți pentru soprană solo, cor și orchestră, unde accentul cade pe expresivitatea textului prezentat gradat, în tonuri contrastante, vizând în special opoziția întuneric-lumină ; a doua, din 1874, aduce o nouă piesă simfonică refăcută integral și adaugă corul de bărbați.

Din lucrare se remarcă în special partea a doua : *Piesa simfonică* alcătuită în formă de sonată, a cărei valoare intrinsecă a determinat desprinderea sa din ansamblu și prezentarea ei separată în concert, ca piesă simfonică de sine stătătoare.

Pe un plan superior se situează *Les Béatitudes*, oratoriu pentru soliști, cor și orchestră, o lucrare amplă alcătuită din opt secțiuni și un prolog, una dintre cele mai importante realizări ale compozitorului, ,,opera din totdeauna''. [161] Atras de bogăția de idei a poemului *Predica de pe munte*, Franck trece la compunerea muzicii în care urmărește reliefarea sensurilor umaniste ale forței binelui asupra răului, într-o mare varietate de modalități de expresie, fiecare secțiune constituindu-se într-un autentic poem, construit din două secțiuni antitetice din punct de vedere al mesajului : prima — sumbră și încețoșată, dureroasă ; cea de a doua — luminoasă. De remarcat simfonizările ample realizate într-o unitate stilistică impresionantă, cu toate că lucrarea a fost compusă de-a lungul unui deceniu întreg (1869—1879).

---

[159] Cele șase note cu care debutează canonul amintit apar expuse înaintea temei, în această ipostază :



[160] Vincent d'Indy, op. cit., pag. 133.

[161] Vincent d'Indy, op. cit., pag. 133.

Lucrările vocal-simfonice care au urmat: *Rebecca*, scenă biblică pentru soliști, cor și orchestră (1881) și *Psalmul XI*, pentru cor, orchestră și orgă (1888), deși sunt magistral realizate, nu au reușit să se ridice la valoarea înaltă atinsă în *Redemption* și *Les Bèatitudes*.

Mai mult decât în celelalte genuri, principiile de creație ale lui Franck au fost continuate de către discipolii săi tocmai în domeniul muzicii vocale și instrumentale de cameră, înscriind în palmaresul creației franceze noi și noi contribuții de o valoare artistică elevată.

★

Vincent d'INDY, cel mai de seamă dintre aceștia continuă în domeniul muzicii instrumentale de cameră principiile franckiene sintetizatoate, urmărind realizarea unei muzici de specificitate națională franceză. În marea varietate a preocupărilor sale, d'Indy caută modalități noi de expresie, apropiindu se mai mult decât oricare altul de creația folclorică.

Melodiile scrise de Vincent d'Indy sunt armonizări de cântece populare (*Cântece din Vivarais*, *Cântece populare și melodii pentru voce și pian*) compuse în spiritul chansonului francez modern (*Clar de lună*, *Așteptare*). Pentru pian, d'Indy a compus câteva lucrări, dintre ele detașându-se *Poèmes des montagnes* (Poemele munților, 1881), partitură bogată în substanță muzicală, relevantă pentru stilul pianistic al compozitorului, *Tableaux de voyage* (Tablouri de călătorie, 1907) și *Helveția*, evidențiind înclinația compozitorului spre programatism, *Menuet sur le nom de Haydn* (Menuet pe numele lui Haydn) și *Sonata pentru pian* (1907).

Din creația pentru vioară și pian se impune *Sonata în do minor* op. 59 (1903) remarcabilă prin claritatea formei și înlănțuirea logică a celor patru părți (*Modéré ; Modéré et expréssif ; Très lent ; Très animé*), de o construcție severă monumentală dar de mare rafinament în expresie. Pe aceeași linie se înscrie și *Sonata pentru violoncel și pian* (1925). Remarcabilă este creația lui d'Indy pentru ansambluri instrumentale mai mari: cele două triouri (primul, scris în 1887, celălalt, în ultimul an al vieții — 1929), *Cvartetele de coarde*, *Cvartetele cu pian* (1878 și 1929), *Cvintetul cu pian în sol minor* (1924), *Suita* op. 24 pentru trompetă, două flaute și cvartet de coarde, *Chansons et Danses* (Cântece și dansuri) op. 50 pentru vioară și instrumente de suflat, evidențiind aria largă a preocupărilor compozitorului, dorința sa de a realiza lucrări de factură nouă, inedite și distincte în epocă.

★

Un alt discipol al lui César Franck, Henri DUPARC (1848—1933) [162], se impune în această perioadă printr-o foarte importantă creație.

În special melodia pentru voce și pian găsește în creația sa o deplină realizare. O melodică sugestivă de factură lirică, tonul cald uneori patetic,

[162] Henri Duparc s-a născut la 21 ianuarie 1848, la Paris, A fost elev al lui César Franck. S-a afirmat mai ales în domeniul melodiilor și al miniaturilor pentru pian. Atins de o maladie nervoasă (1885), moare în anul 1933.

alături de înveşmântarea armonică şi acompaniamentul pianului au asigurat melodiilor sale o mare popularitate—*Chanson triste* (Cântec trist) şi *Soupir* (Suspin, 1868), *Invitation au voyage* (Invitaţie la călătorie) şi *La vague et la cloche* (Valul şi clopotul, 1871) şi altele, Duparc fiind considerat drept un ,,Schubert al Franţei''.

★

La rândul său, Ernest CHAUSSON se impune printr-o bogată creaţie de melodii, unele dintre ele devenind celebre—*La Chanson perpétuelle* (Cântec continuu), *Le colibri*, *Serres chaudes*—alături de lucrările sale pentru formaţii instrumentale de cameră : *Trio în sol minor* op. 3 (1881), conceput după structura ciclică, cu o melodică expresivă, cu inflexiuni modale ; *Cvartetul în la major*, op. 30 (1897) pentru pian, vioară, violă şi violoncel, mai rafinat şi mai apropiat de spiritualitatea şi specificitatea franceză, urmărind obţinerea unor sonorităţi calme şi catifelate de o mare simplitate ir scriitură, apropiat de structurile arhaice — într-o organizare ciclică ; *Concertul pentru pian, vioară şi cvartet de coarde* op. 21, în care compozitorul foloseşte cvartetul de coarde cu rol de acompaniament, înlocuind orchestra şi, în acelaşi timp, realizând o sinteză între genul concertant şi cel de cameră ; *Cvartetul de coarde în do minor* op. 35 (1899), lucrare rămasă neterminată, ce reflectă maturitatea artistică la care ajunsese compozitorul, cele trei mişcări scrise *(Grave-Modéré, Très calme, Gaiement et pas trop vite)* evidenţiind o muzică expresivă de o rară sensibilitate şi rafinament artistic.

★

Tot astfel, Guillaume LEKEU (1870 — 1894) [163], în scurta sa viaţă de 24 de ani, a creat o serie de lucrări ce s-au impus prin vigoarea inspiraţiei, frumuseţea melodică şi supleţea înlănţuirilor armonice, definindu-l ca o puternică personalitate creatoare. *Trei poeme*, *Melodii pentru voce şi pian* pe versuri proprii, piese pentru pian, *Adagio pentru două viori şi pian* (1888), *Sonata pentru vioară şi pian* (1892), *Sonata pentru violoncel şi pian* (1894), *Cvartetul pentru pian, vioară, violă şi violoncel* (1894), *Cvartetul de coarde* (1894) şi *Epithalame* pentru cvintet de coarde, trei tromboni şi orgă (unele terminate de Vincent d'Indy) — iată zestrea camerală a compozitorului, gen de care se simţea puternic atras. Dintre acestea, de o mare popularitate se bucură *Sonata pentru vioară şi pian* (1892), dedicată lui Eugéne Isaye care a făcut-o cunoscută în lumea întreagă.

★

Creaţia de cameră franceză de la sfârşitul secolului al XIX-lea a fost îmbogăţită şi prin contribuţia lui Paul DUKAS prin *Sonata pentru*

---

[163] Guillaume Lekeu, de origine belgiană, s-a născut la Verviers, la 20 ian. 1870. A fost elevul lui C. Franck şi V. d'Indy. Prin limbajul său muzical, poate fi considerat un precursor al impresionismului. A murit la Angers, la 21 ian. 1894.

pian în mi bemol minor (1900), de o foarte modernă factură, urmată de *Variațiuni, interludiu și final* (1902) pe o temă de Rameau, în care se simte puternica influență a lui Franck.

★

Muzica franceză vocală și instrumentală de cameră de la sfârșitul secolului al XIX-lea (și începutul secolului al XX-lea) este aureolată însă de contribuția creatoare, de excepție, a lui Gabriel FAURÉ, cel care, alături de Saint-Saëns, Franck, Lalo, d'Indy, Chausson și alții, și-a dedicat întreaga energie creatoare nobilului țel de afirmare a specificului național în cele mai variate genuri muzicale și în special în cele vocale, instrumentale de cameră.

Cu un stil muzical conturat, caracterizat prin sinceritatea expresiei — concretizată într-o melodică de largă respirație, într-o înveșmântare armonică originală, în forme clasice prin care transmite ascultătorilor un mesaj romantic cordial și intim, senin și optimist —, mare maestru al înlănțuirilor armonice și al modulațiilor, atras de culoarea modală pe care „o simte" dar mai ales și-o însușește în școala Niedermeyer, unde Saint-Saëns i-a fost profesor, Gabriel Fauré a deschis, prin arta sa, căi noi, favorabile noilor gramatici muzicale de la începutul secolului al XX-lea. Transparența, fluiditatea și mai cu seamă paleta armonică multicoloră, vor pregăti și vor influența evoluția lui Debussy și Ravel în impresionismul lor muzical.

Creația sa deosebit de amplă (peste 121 de opusuri), deși cuprinde aproape toate genurile, este preponderent camerală — înscriind melodii pentru voce și pian, miniaturi pentru pian, sonate, cvartete și cvintete, opere și doar câteva lucrări orchestrale.[164]

Miniatura vocală acompaniată de pian a fost genul preferat și practicat de Gabriel Fauré de-a lungul întregii sale vieți creatoare.

Melodii pentru voce și pian, duete și coruri au fost scrise cu o rară distincție și sensibilitate; aici compozitorul și-a exprimat întregul său univers spiritual și emoțional într-un mod cu totul original, cum nimeni până la el în muzica franceză nu a mai reușit.

Melodiile sale se înalță pe fundamentul unor poezii de Victor Hugo, Théophile Gautier, Paul Verlaine, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, Sully Prudhomme, Armand Silvestre, Villiers de l'Isle Adam, Catulle Mendès, Charles van Lerberghe și alții, poezii pe care le interpretează în maniera-i proprie, evidențiindu-le sensurile și semnificațiile înalte.

Începuturile, primele douăzeci de melodii cuprinse în op. 1—8 (1860—1865), deși stau sub semnul influențelor lui Mendelssohn-Bartholdy, Gounod și Schumann, evidențiază totuși unele trăsături și elemente esențiale ale stilului său de mai târziu. Este vorba de libertatea în construcția melodică — nesupusă simetriei strict determinate de împărțirea în strofe, cuplete și refren —, de un elan constant fără repetiție (*Après un rève — După un vis* — op. 7, nr. 1, pe versurile lui Romaine Bussine, în desfășurarea sa amplă de largă respirație melodică), de eleganța scriiturii și mai ales

[164] Este bine cunoscut faptul că G. Fauré a fost un slab orchestrator, lucrările sale simfonice și dramatice fiind orchestrate de elevi și prieteni ai săi.

de esența modală pe care o conferă unor melodii (ca de pildă, *Lydia* op. 1 nr. 2, 1865, pe versurile lui Leconte de Lisle, scrisă într-un mod hypolidian).

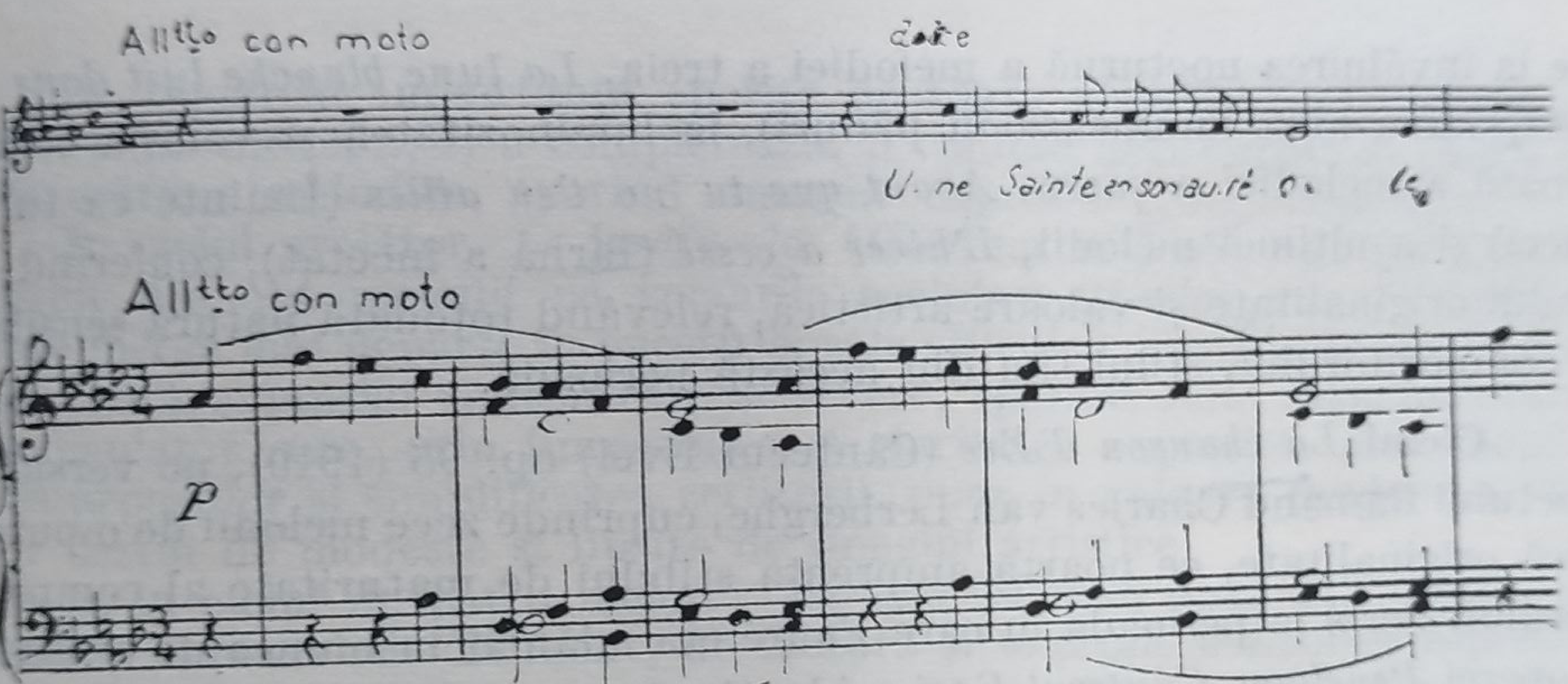
Dintre cele peste două sute de melodii pentru voce și pian, create în diferite perioade ale activității sale, se remarcă cele șase cicluri, unitare mai mult din punct de vedere al concepției și al limbajului și mai puțin din punct de vedere al conținutului poetic.

Primul dintre acestea, *Cinq mélodies* (Cinci melodii) op. 58 (1890) pe versuri de Paul Verlaine, compus în urma impresiei profunde trăite de compozitor în minunatul oraș al lagunelor, ne dezvăluie în toată splendoarea sa cuceritoarea personalitate a compozitorului ce își grefează gândurile atât de subtil, desăvârșit și tulburător totodată, pe cele ale lui Verlaine, făcând ca poezia acestuia să devină cu adevărat muzică. Această perfectă contopire în diafan și intuire a sensului poetico-muzical unifică „venețienele" (*Mandoline*, *En surdine*, *Green*, *A'Clymène*, *C'est l'éxtase...*), într-un ciclu desăvârșit, cu toate că melodiile sunt puternic individualizate în realizarea muzicală și în expresie (nostalgică și zglobie totodată, prima — cu acompaniamentul său sugestiv, melancolică și evocatoare —, a doua — înflăcărată și pasională —, a treia — fantastică —, a patra — o adevărată odă, diafană și încântătoare—, ultima, a cincea, cu acompaniamentul său în contratimpi deasupra căruia planează o cantilenă de o rară frumusețe melodică).

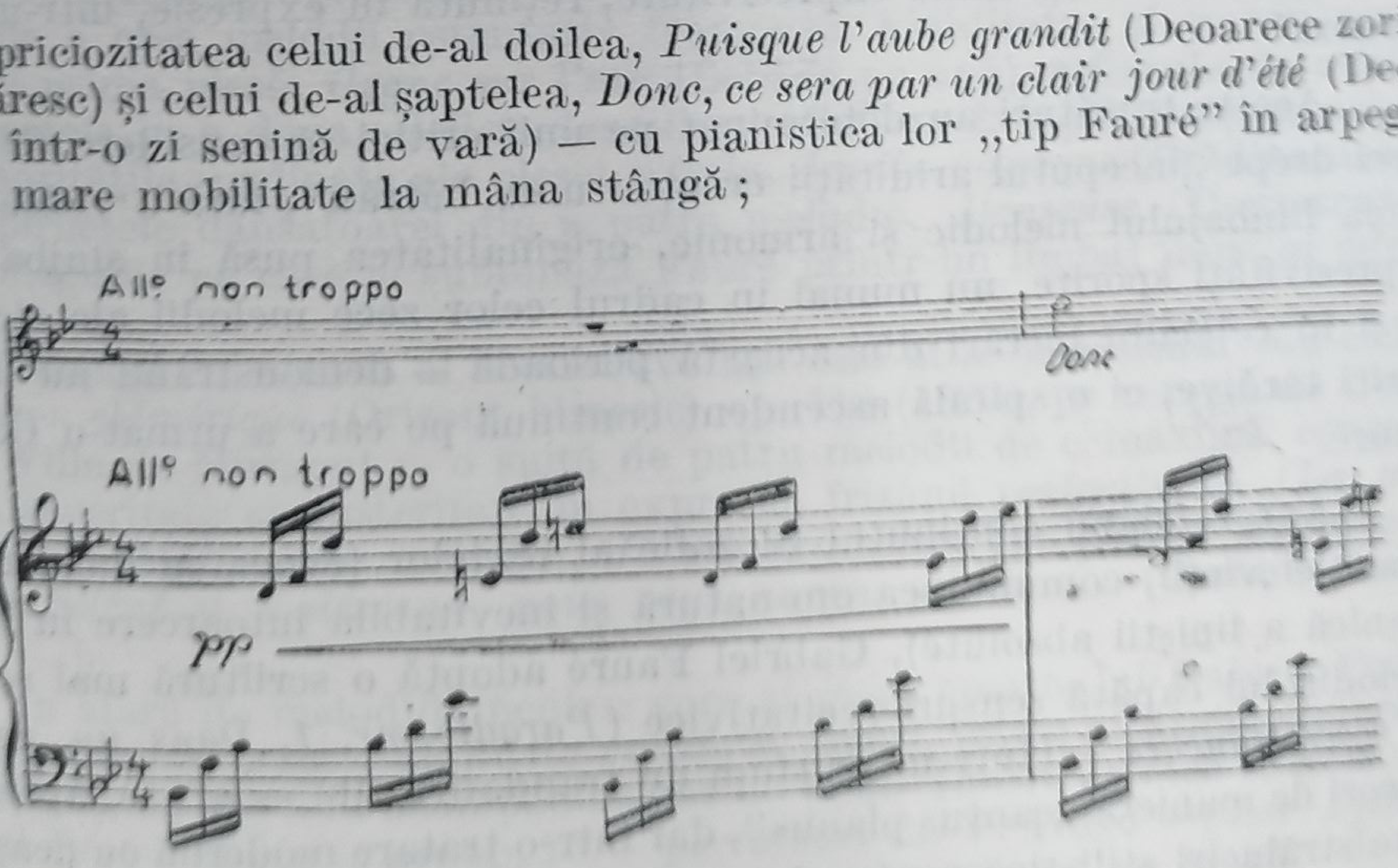


În al doilea ciclu, *La bonne Chanson* (Cântecul bun) op. 61 (1892), tot pe versuri de Paul Verlaine, Gabriel Fauré „atinge una din culminanțele întregii sale opere" [165], creând o muzică de rară distincție și noblețe, de o factură simplă și plină de prospețime, sensibilitatea compozitorului aflându-se într-o perfectă comuniune cu cea a poetului. Mijloacele de expresie, aici, sunt mult mai rafinate și subtile, iar nuanțele, tempoul, modulațiile și acompaniamentul pianului, de un inedit seducător.

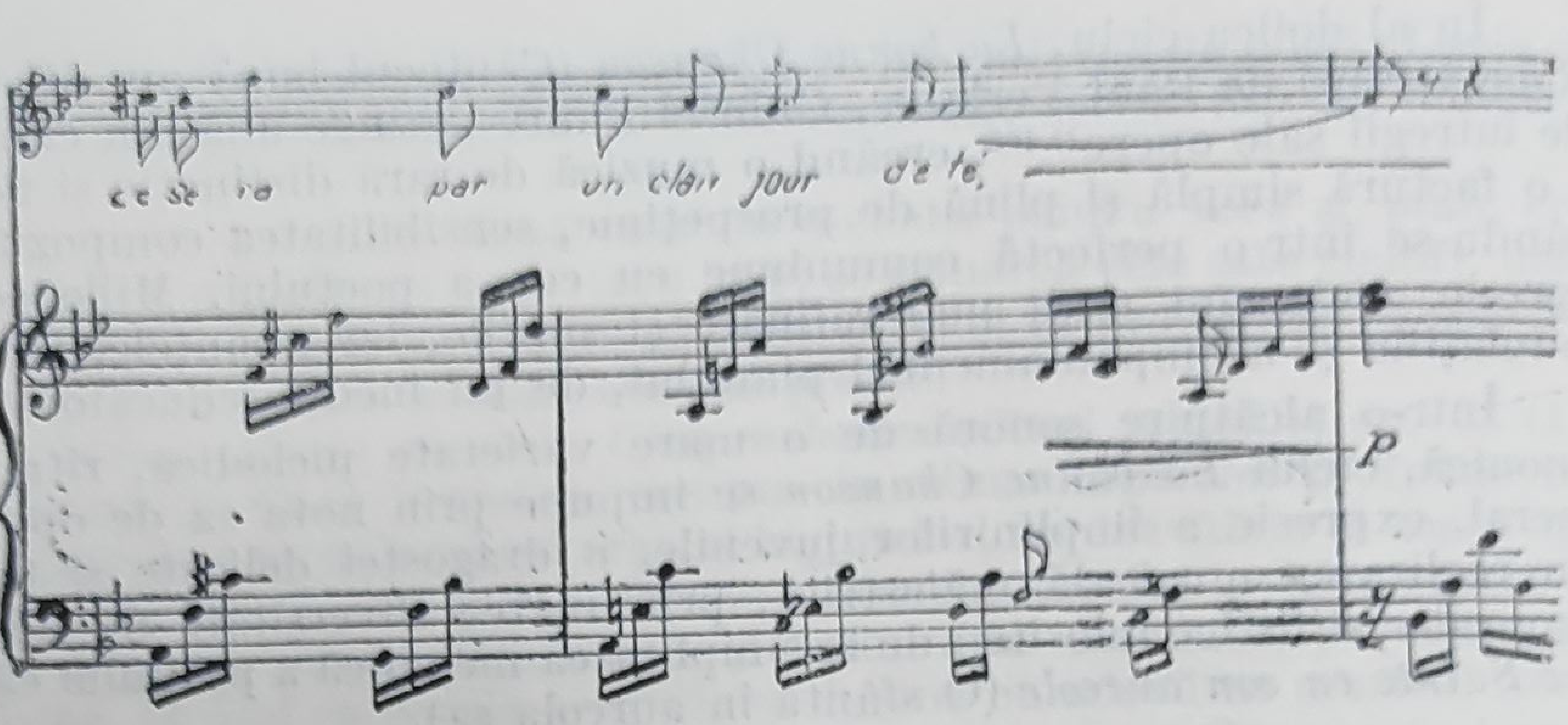
Într-o alcătuire sonoră de o mare varietate melodică, ritmică și armonică, ciclul *La bonne Chanson* se impune prin nota sa de optimism general, expresie a împlinirilor juvenile, a dragostei delicate și tandre, prin realizarea muzicală măiestrită, prin marea diversitate de mijloace și procedee stilistice folosite : de la simplitatea melodică a primului cântec, *Une Sainte en son aureole* (O sfântă în aureola sa),



la capriciozitatea celui de-al doilea, *Puisque l'aube grandit* (Deoarece zorile se măresc) și celui de-al șaptelea, *Donc, ce sera par un clair jour d'été* (Deci, va fi într-o zi senină de vară) — cu pianistica lor „tip Fauré" în arpegii, de o mare mobilitate la mâna stângă ;



[165] Romeo Alexandrescu, *Gabriel Fauré*, Editura Muzicală, București, 1968, pag. 89.



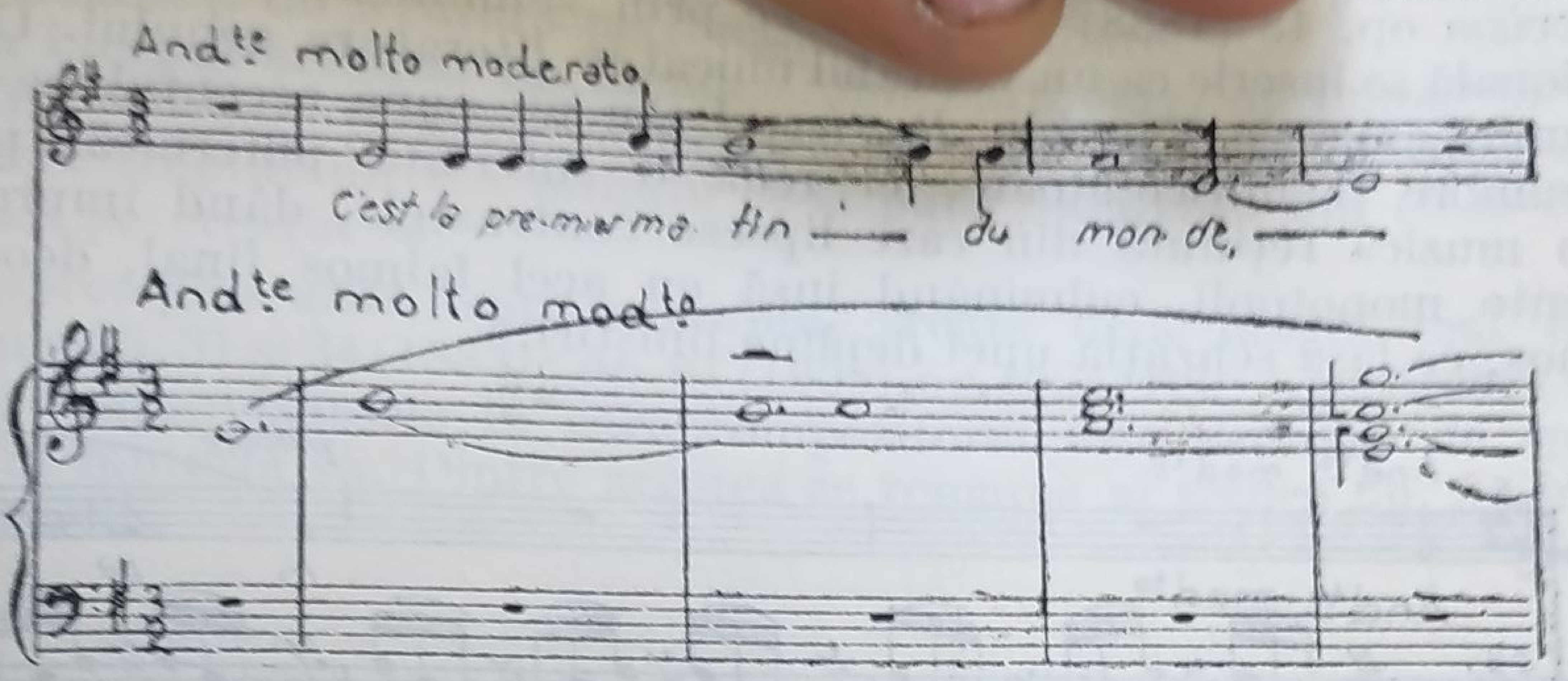
de la învăluirea nocturnă a melodiei a treia, *La lune blanche luit dans les bois* (Luna albă luminează în păduri), la luminozitatea și voioșia contagioasă a melodiei a șasea, *Avant que tu ne t'en ailles* (Înainte ca tu să pleci) și a ultimei melodii, *L'hiver a cessé* (Iarna a încetat), conferind ciclului originalitate și valoare artistică, relevând totodată natura sensibilă a compozitorului, stilul său din această perioadă.

Ciclul *La chanson d'Eve* (Cântecul Evei) op. 95 (1910), pe versurile poetului flamand Charles van Lerberghe, cuprinde zece melodii de o puternică originalitate, ce poartă amprenta stilului de maturitate al compozitorului. Scris în perioada în care Fauré era adâncit în munca de realizare a operei *Penelopa*, *Cântecul Evei* evidențiază o concepție estetică profundă, creând o muzică de mare expresivitate, reținută în expresie, într-un ton auster.

Aceste trăsături au determinat pe unii critici să considere *Cântecul Evei* drept „începutul aridității creației unui bătrân", fără a vedea noutatea limbajului melodic și armonic, originalitatea pusă în slujba unei expresivități sporite, nu numai în cadrul celor zece melodii ale ciclului, ci și în celelalte lucrări din această perioadă — demonstrând nu descoperiri tardive, ci o spirală ascendent continuă pe care a urmat-o Gabriel Fauré.

Aprofundând conținutul filozofic al textelor (evocarea momentului apariției vieții, comuniunea om-natură și inevitabila întoarcere în lumea veșnică a liniștii absolute), Gabriel Fauré adoptă o scriitură mai severă, melodia lui capătă sensuri recitativice (*Paradis, nr. 1*, *Dans un parfum de roses blanches* — (Într-un parfum de trandafiri albi — nr. 8), apropiate uneori de maniera „cantus planus", dar într-o tratare modernă cu neașteptate străluciri stilistice personale, cu infinite nuanțări armonice și timbrale, ritmice și arhitecturale.

PARADIS



De remarcat importanța sporită acordată pianului, care nu însoțește numai melodia, ci o completează, îi conferă acel suport și cadru al desfășurărilor melodice, sporind nuanțat expresia textelor poetice.

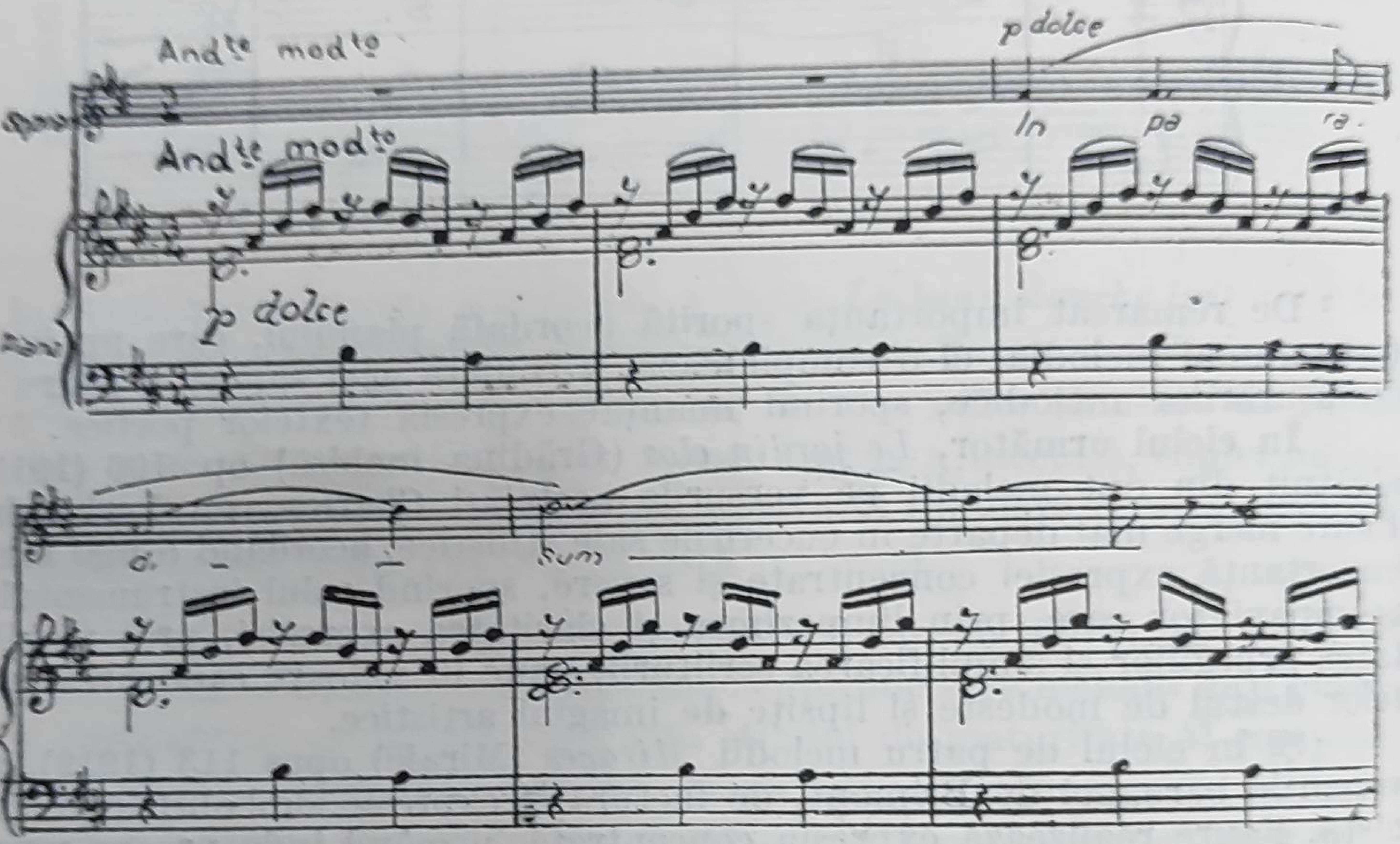
În ciclul următor, *Le jardin clos* (Grădina închisă) op. 106 (1915), alcătuit din opt melodii pe versurile aceluiași Charles van Lerberghe, Fauré merge mai departe în cuceririle sale stilistice, acordând o mai mare importanță expresiei concentrate și severe, sporind rolul instrumentului acompaniator care, prin limpezimea și claritatea expresiei, prin mobilitatea arpegiilor și simplificarea scriiturii, pune în valoare candoarea textelor destul de modeste și lipsite de imagini artistice.

Și în ciclul de patru melodii *Mirages* (Miraje) opus 113 (1919), pe versurile baroanei de Brimont, de factură și expresie simbolist-impresionistă, Fauré realizează expresia concentrată, urmând îndeaproape muzicalitatea textului, apropiindu-l și mai mult de vorbire, în afara preocupării de a crea melodii ostentativ frumoase. Fluiditatea și transparența apei în prima piesă, *Cygne sur l'eau* (Lebăda pe apă), reflexele de cristal ale acesteia în a doua, *Reflets dans l'eau* (Reflexe în apă), liniștea nopții cu sonoritățile surdinate ale piesei a treia, *Jardin nocturne* (Grădina noaptea), piruetele dansatoarei din a patra melodie, *Danseuse* (Dansatoare), iată imaginile pe care le subliniază Fauré printr-un limbaj muzical adecvat.

Punctul culminant al acestei evoluții este atins în ultimul său ciclu, *L'horizon chimérique* (Orizont himeric) op. 118 (1922), pe versuri de Jean de la Ville de Mirmont — o suită de patru melodii de o maximă concentrare, severitate și austeritate în expresie, frizând perfecțiunea *(La mer est infinie* (Marea este infinită), *Je me suis embarqué* (M-am îmbarcat), *Diana Séléné* și *Vaisseaux, nous vous aurons aimés* ... (Corăbii, v-am iubit ...).

În afară de melodiile pentru voce și pian, creația lui Gabriel Fauré mai cuprinde și o serie de duete vocale și coruri, într-o alcătuire timbrală variată, fie cu sau fără acompaniament de pian. Dintre acestea se remarcă duetul *Pentru că aici la noi* op. 10 — pe versuri de V. Hugo —, *Les Djinns* op. 12 — cor mixt cu acompaniament de orchestră tot pe versuri de V. Hugo —, *Nașterea lui Venus* op. 29 (1882) — scenă mitologică pentru soliști, cor și orchestră —, *Madrigalul* op. 35 pentru cvartet vocal sau cor

cu acompaniament de orchestră — dovadă a înaltei măiestrii — și *Messa de recviem* op. 48 (1888) — lucrare ce prin semnificații, realizare și forță emoțională se înscrie ca un veritabil unicat în literatura genului. Urmărind o anumită expresie, Fauré în *Recviemul* său nu pune accentul pe momentele sumbre și înfricoșătoare, ci redă o suferință puternică, profundă, într-o muzică reținută din care lipsesc contrastele, dând impresia unei aparente monotonii, culminând însă cu acel faimos final, deosebit de luminos, ce lasă senzația unei depline liniștiri.



Lucrare profund umanistă, de o emoție intensă, Recviemul — după expresia lui Émile Vuillermoz — „este opera unui necredincios, respectuos față de credința celorlalți" [166].

Alături de cele peste două sute de melodii pentru voce și pian, creația lui Fauré cuprinde și un număr mare de lucrări instrumentale : piese pentru pian, pentru vioară și pian și alte formații instrumentale de cameră, de mare însemnătate pentru muzica franceză de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Este greu de presupus care au deținut locul principal. Se pare însă că pianul i-a oferit cele mai mari posibilități de afirmare și satisfacții artistice, compozitorul consacrându-i pagini nemuritoare, fie solo, fie cu acompaniament de orchestră, incluzându-l în nouă din cele zece lucrări de muzică de cameră pe care le-a creat. Și un fapt cu totul deosebit : G. Fauré publică primele piese pentru pian destul de târziu la vârsta de treizeci de ani, când dă la iveală cele *Trei romanțe fără cuvinte* opus 17 (1883), cu toate că e posibil ca acestea să fi fost create anterior și definitivate în același an.

În ansamblul ei, creația pentru pian a lui G. Fauré cuprinde : impromptuu-uri, valsuri, preludii, nocturne, barcarole, piese scurte, o baladă, o suită și o temă cu variațiuni, lucrări în care compozitorul păstrează

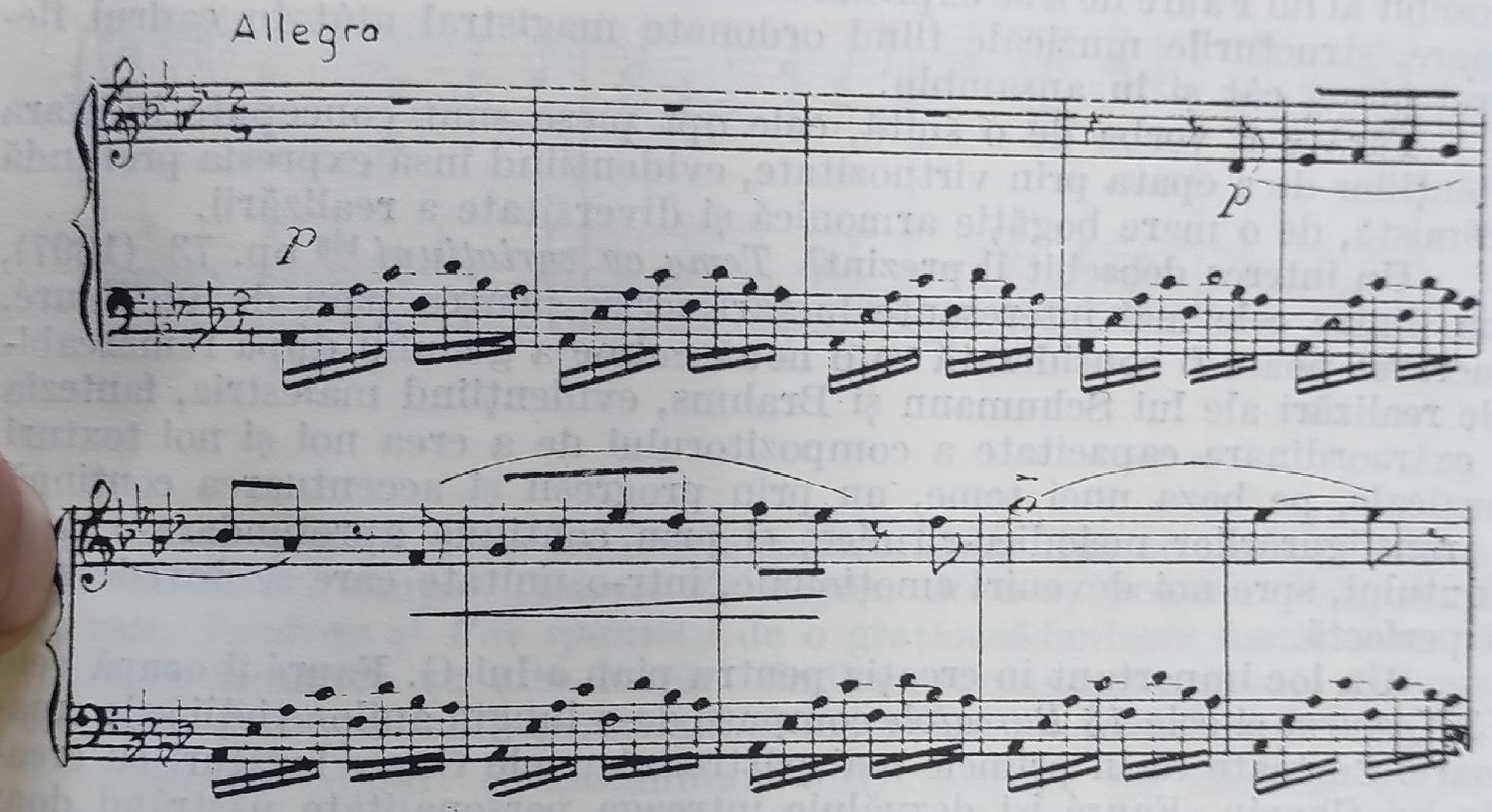
---

[166] Émile Vuillermoz, *Gabriel Fauré*, Paris, 1895, pag. 92.

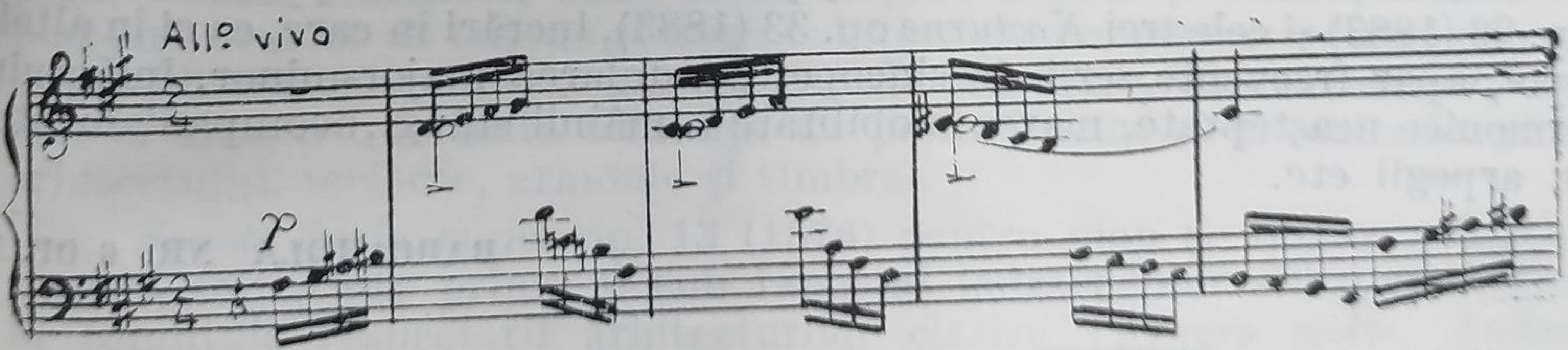
echilibrul clasic al arhitecturilor, însă evidenţiază un stil pianistic elevat şi noi modalităţi de scriitură personală şi inovatoare.

La început tributar lui Mendelssohn-Bartholdy, nu numai în tematică — *Trei romanţe fără cuvinte)*, ci şi în maniera componistică, Fauré îşi făureşte treptat un stil propriu ce-şi pune amprenta din ce în ce mai accentuat pe creaţia sa.

Impromptus-urile, spre exemplu, create de-a lungul mai multor ani — (opus 25, 31 şi 34 (1883) ; op. 91 (1905), op.102 (1909) —, păstrează caracterul lor improvizatoric în care compozitorul este deosebit de spontan şi liber în fantezia sa. Dintre acestea se remarcă al treilea op. 34 în ritm de tarantella.



şi al cincilea, opus 102 [167], în care Fauré utilizează gama în tonuri folosită pe scară largă şi de Claude Debussy.



Mai mult decât impromptus-urile, *Valsurile-capricii* op. 30 (1883), op. 38 (1884), op. 59 (1891) şi op. 62 (1893), remarcabile prin inventivitatea constantă într-o limpezime a formelor şi scriiturii, evocă atmosfera strălucitoare a saloanelor şi a seratelor la care a participat, în special cele ale celebrei cântăreţe Pauline Viardot.

---

[167] A fost dedicat renumitei pianiste Cella Delavrancea, aflată în vremea aceea la studii la Paris.

Dintre acestea, al patrulea este cel mai surprinzător din punct de vedere armonic, modulațiile abundând continuu, dând impresia unei permanente instabilități tonale.

Cele nouă *Preludii* op. 103 au fost compuse în anul 1911, Fauré onorându-și astfel obligațiile contractuale încheiate cu editorul Heugel. Genul i-a convenit și i s-a potrivit temperamentului său astfel că, pe fondul unor planuri tradiționale, Fauré creează o muzică profundă, intimă, confesivă, într-o mare varietate armonică și timbrală. Al treilea se distinge prin melodismul său, putând fi considerat un cald omagiu adus lui Chopin.

Cele opt *Piese scurte* opus 84 (1902) — *Capricio, Fantezie, Fugă, Adagietto, Improvizație, Fugă, Voioșie* și *Nocturnă* — dezvăluie talentul deosebit al lui Fauré de a se exprima concis într-o mare economie de volume sonore, structurile muzicale fiind ordonate magistral atât în cadrul fiecărei piese, cât și în ansamblu.

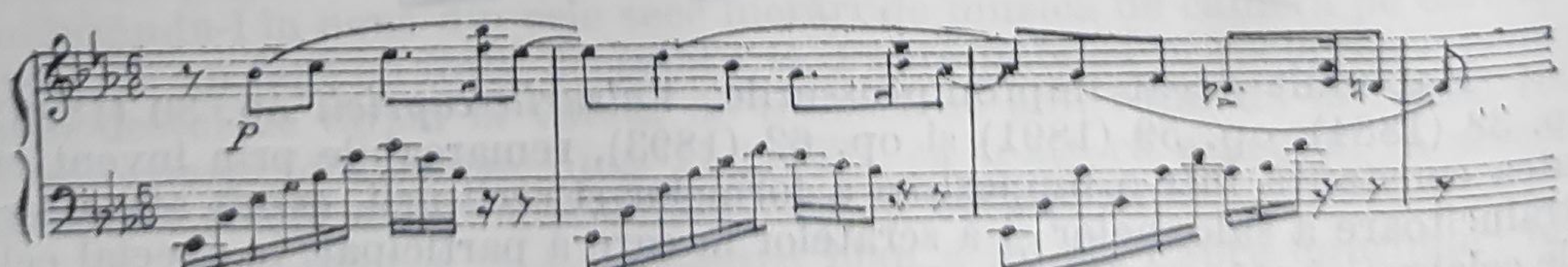
Fără a fi vorba de o suită, cele opt piese sunt concepute în afara intențiilor de a epata prin virtuozitate, evidențiind însă expresia profundă intimistă, de o mare bogăție armonică și diversitate a realizării.

Un interes deosebit îl prezintă *Tema cu variațiuni* [168] op. 73 (1897), una dintre cele mai interesante lucrări scrise pentru pian de G. Fauré. Lucrarea poate fi considerată ca o nouă culme a genului după remarcabilele realizări ale lui Schumann și Brahms, evidențiind măiestria, fantezia și extraordinara capacitate a compozitorului de a crea noi și noi texturi muzicale, pe baza unei teme, nu prin progresii și accentuarea continuă a transfigurărilor melodico-ritmice, ci prin continua aprofundare a conținutului, spre noi deveniri emoționale, într-o unitate care se dovedește a fi perfectă.

Un loc important în creația pentru pian a lui G. Fauré îl ocupă cele *13 Nocturne* și cele *13 Barcarole* compuse de-a lungul anilor vieții sale creatoare. Cu toate că în primele mai păstrează unele firave legături cu creația lui Chopin, Fauré își dezvăluie întreaga personalitate păstrând doar trăsăturile caracteristice genurilor respective, lăsând însă liberă gândirea și fantezia sa.

O serie de elemente de limbaj pot fi observate din prima *Barcarolă* op. 26 (1883) și cele trei *Nocturne* op. 33 (1883), lucrări în care, ca și în altele apoi, apar frecvente serii de sincope, pendularea major-minor, înlănțuiri armonice neașteptate, marea mobilitate a mâinii stângi, acompaniamentul în arpegii etc.

BARCAROLA NR. 6 OP. 70

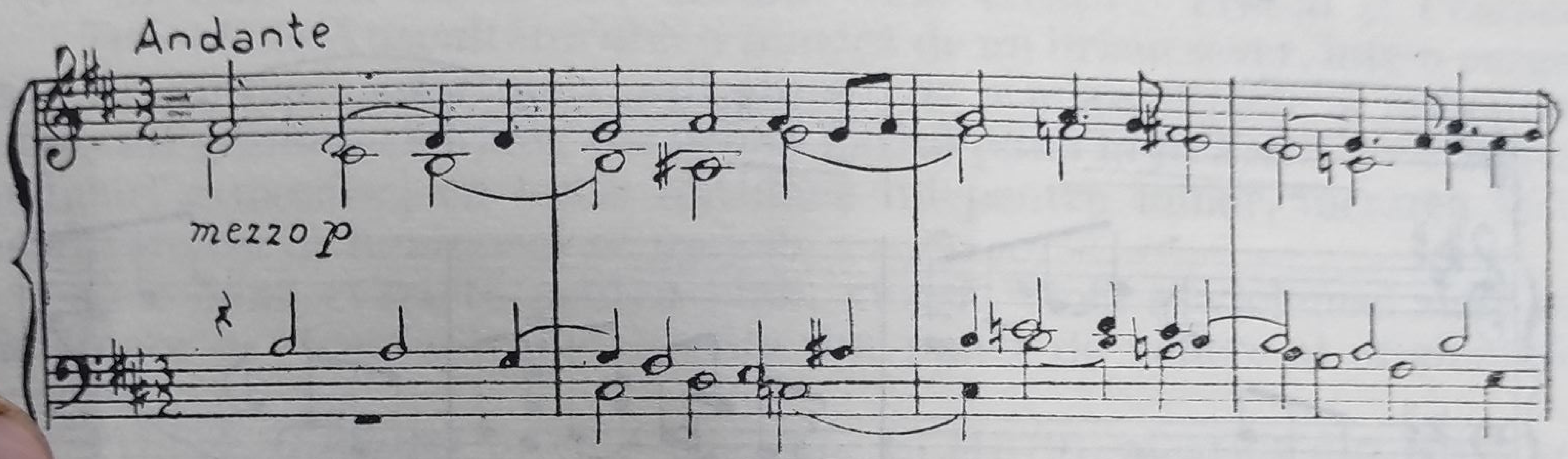


---

[168] La preferința compozitorului, *Tema cu variațiuni* a fost prezentată în primă audiție de pianista română Cella Delavrancea.

Mult mai conturate și individualizate stilistic sunt lucrările apărute în ultima perioadă a vieții și creației compozitorului. După 1900, creația lui Fauré devine mai severă, expresia mai pasională, plăcerea glisării armonice atingând și plutind în „modal", fiind stăpânită și călăuzită cu reticență, urmărind simplificarea limbajului și a expresiei muzicale în favoarea profunzimii, sobrietății și accentuării laturii interioare.

Iată, spre exemplu, *Nocturna* Nr. 13, una dintre cele mai minunate pagini ale creației sale, în care compozitorul atinge culmea lirismului său într-un limbaj expresiv și reținut.



Suita pentru pian la patru mâini, *Dolly* op. 56 (1895), cuprinde șase miniaturi simple *(Cântec de leagăn, Mi-a-u, Grădina Dolly-ei, Kitty-vals, Tandrețe* și *Pas spaniol)* de o grațioasă fantezie, foarte asemănătoare ca tematică cu alte lucrări similare (Schumann, Bizet, Debussy), dar de o distinctă notă personală și modalitate a realizării.

Pentru cupluri și ansambluri instrumentale de cameră, Fauré a compus un număr restrâns de lucrări, dar de mare importanță pentru muzica franceză și reprezentative pentru creatorul lor (două sonate pentru pian și vioară; două sonate pentru violoncel și pian; un trio pentru pian, vioară, violoncel, două cvartete pentru pian și vioară, violoncel și pian, un cvartet de coarde și două cvintete pentru pian și cvartet de coarde), realizate de-a lungul activității sale creatoare, observându-se, de la una la alta, o constantă tendință de perfecționare și devenire în planul arhitectural, melodic, armonic și timbral.

Sonata în la major op. 13 (1876) pentru pian și vioară, prima din această serie, este prima și sub raportul îndrăznelilor stilistice realizate în condițiile respectării arhitecturilor clasice *(Allegro molto, Andante, Scherzo* și *Final)*. Ea se desprinde din ansamblul muzicii de cameră ca fiind un adevărat model al genului, realizând o perfectă comuniune între cele două instrumente care desfășoară linii melodice contrastante, variate în expresie, într-o continuă devenire imagistică, întărite armonic și timbral.

În ansamblul ei, sonata este dominată de lirism și nostalgie specific fauréene, în care scriitura, modulațiile și conducerea liberă a vocilor determină construcția de ansamblu, armonioasă și deschizătoare de drumuri noi.

Alcătuirea tematică a părţii întâi,



alături de „vehemenţa pasiunii din *Allegro*, denotă anumite raporturi" [169] cu *Sonata* de César Franck [170].

Cea de-a doua, *Sonata pentru pian şi vioară în mi minor* op. 108, (1917), compusă după patruzeci de ani de la prima, se înalţă în măiestrie şi puritate stilistică asemeni unui monument, complex în înfăţişarea lui pluridimensională. Structura tripartită *(Allegro non tropo, Andante* şi *Final)*, modalităţile de tratare şi ordonare a structurilor muzicale evidenţiază o concepţie estetică clar conturată, ce determină o simplificare a limbajului muzical, o renunţare la arabescuri armonice, în favoarea accentuării cromatismului şi a scriiturii contrapunctice, rămânând caracteristice procedeele modulaţiilor, pendulările major-minor şi, desigur, partida pianistică de o atât de puternic individualizată originalitate.

Cele două sonate pentru violoncel şi pian au fost create în ultimii ani ai vieţii compozitorului, când surzenia se instalase aproape total [171].

Prima, *Sonata pentru violoncel şi pian, în re minor*, op. 109 (1918), ca şi *Sonata pentru vioară* creată cu un an înainte, este alcătuită din trei secţiuni *(Allegro, Andante, Allegro commodo)*, într-o curgere evasi-monocromă, contrastele fiind atenuate, cu toate că cele trei mişcări sunt bine conturate şi individualizate în cadrul arhitecturilor. De remarcat limbajul polifonic mult mai accentuat decât în alte lucrări, lărgind astfel pe verticala sonoră spaţiul şi timpul muzical.

---

169 Romeo Alexandrescu, op. cit., pag. 125.

170 Peste zece ani, César Franck va crea *Sonata* sa, tot în La major, folosind ca celulă generatoare terţa mare (în sens ascendent însă) aceeaşi pe care o foloseşte Fauré la începutul *Sonatei* sale.

171 Încă din 1903, G. Fauré a simţit primele simptome ale surzeniei care înainta, se agrava treptat, ireversibil, astfel că în 1919 este eliberat din funcţia sa de director al Conservatorului, acordându-i-se titlul de „Mare ofiţer al Legiunii de onoare".

Cea de-a doua, *Sonata pentru violoncel și pian, în sol minor*, op. 117 (1922), în aceeași alcătuire tripartită *(Allegro, Andante, Allegro vivo)*, se distinge în mod paradoxal prin luminozitate, transparență și mult diafan răspândit cu generozitate de-a lungul lucrării, în care melosul fauréean capătă noi valențe expresive în aceeași continuă învăluire de întrebări și neliniștitoare răspunsuri.

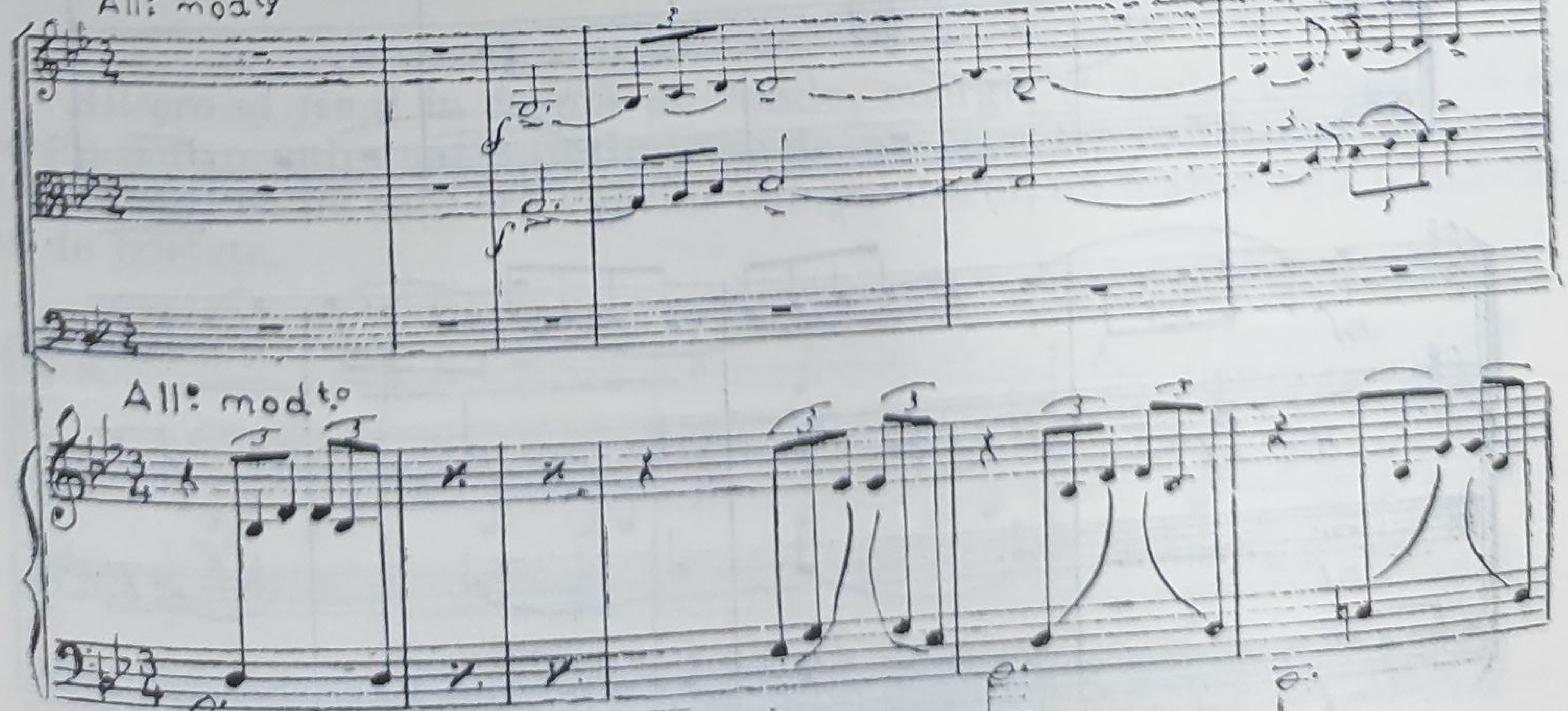
Din aceeași perioadă datează *Trio-ul pentru pian, vioară și violoncel* op. 120 (1923), și el alcătuit din trei părți *(Allegro ma non troppo, Andantino, Allegro vivo)*, scris cu mare severitate și exigență, emanație a unei voințe titanice. Asemeni lui Beethoven cu aproape un secol înainte, Fauré își învinge infirmitatea și, cu o voință extraordinară, smulge din lumea liniștii în care era cufundat, ultimile sale creații : *Trio-ul* și *Cvartetul*.

Trio-ul oferă ascultătorului o muzică de un lirism sever, într-o curgere continuă, cu desfășurări pe spații ample, de o mare suplețe și mobilitate, cu creșteri gradate ce ajung (în prima parte) până la *fortissimo*, cu aceleași pendulări armonice ; cu toată opțiunea lui pentru minor, lucrarea se încheie triumfal în luminosul re major.

Cele două cvartete pentru pian, vioară, violă și violoncel sunt asemănătoare ca structură, dar diferite din punct de vedere al originalității tematice.

Primul, *Cvartetul în do minor*, op. 15 (1879), alcătuit din patru secțiuni *(Allegro molto moderato, Scherzo. Allegro vivo, Adagio* și *Allegro molto)*, este plin de vervă, strălucitor prin tematismul său variat și bogat, într-o scriitură meșteșugită, cu o pianistică modernă, personală, evidențiind o stăpânire deplină a instrumentelor cu coarde și o tratare armonică multicoloră.

Cel de-al doilea, *Cvartetul în sol minor* op. 45 (1886), deși păstrează aceeași structură cvadripartită *(Allegro molto moderato, Allegro molto, Adagio non troppo, Allegro molto)*, se distinge prin tematismul său de o mult mai pregnantă originalitate într-o tratare polifonică măiestrită, cu un *Scherzo* în partea a doua realizat mai fantezist, ce contrastează cu gravitatea maiestuoasă din *Adagio* și cu un final debordant, asemănător (iarăși) ca sens și desen melodic cu *Allegro-ul* din *Sonata* lui Franck.



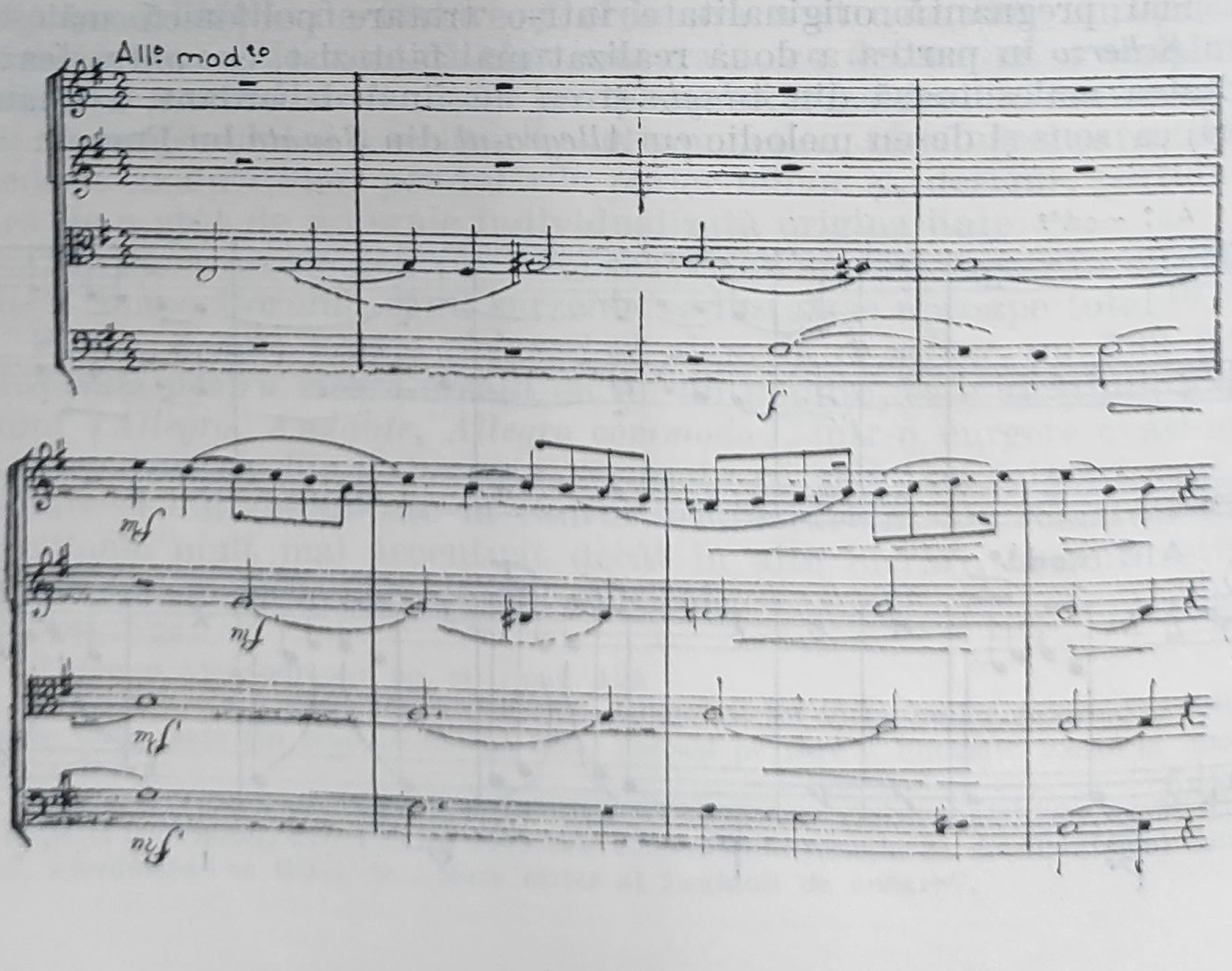
Numai că, de data aceasta, ambele lucrări au văzut lumina zilei în același an — 1886.

Cel de-al treilea cvartet creat de Fauré, *Cvartetul de coarde în mi minor* op. 121 (1924), este ultima realizare a compozitorului, rezultat al unui ultim efort de voință de a smulge gândirii sale o capodoperă pentru a o oferi oamenilor. Susținut de o voință prometeică, Fauré abordează cvartetul de coarde în ultimul an al vieții, cu toate că era urmărit de ideea creării lui încă din tinerețe, dar pe care o amâna mereu, convins de dificultatea examenului ce-l avea de trecut.

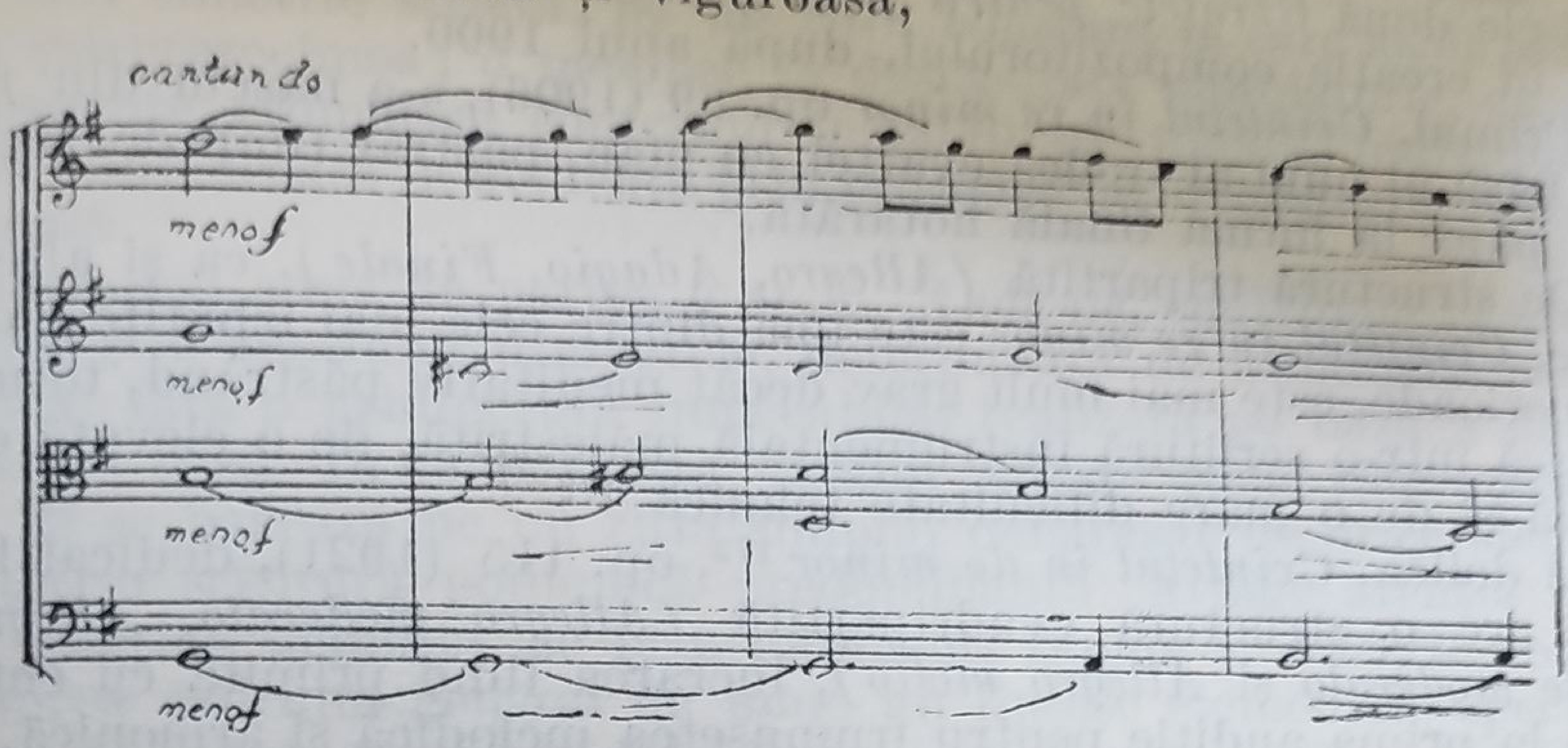
Scris cu mare severitate, cvartetul trădează unele presentimente sumbre de care era stăpânit compozitorul. Exigent cu sine însuși până în ultimul ceas al vieții, Fauré solicită ca acestui cvartet *(Allegro moderato, Andante, Allegro)* să-i fie adăugate indicațiile de mișcare și nuanțele de către prietenul său Roger Ducasse. De asemenea, să nu fie cântat și publicat decât după ce a fost încercat în grupul prietenilor, iar în cazul că îl vor găsi nereușit, Fauré recomanda ca lucrarea să fie distrusă.

Curând după moartea compozitorului, cvartetul a fost publicat, înscriindu-se în repertoriul multor formații, rămânând până în zilele noastre ca o veritabilă capodoperă, o adevărată piatră de încercare a maturității interpretative a formațiilor ce îl abordează.

Adevărată sinteză a stilului fauréean, cvarterul debutează printr-un *Allegro moderato* mai scurt decât în mod obișnuit, grațios și sprinten construit pe baza a două teme : una minoră, melancolică, cu unduiri caracteristice,



alta majoră, mai dinamică și viguroasă,

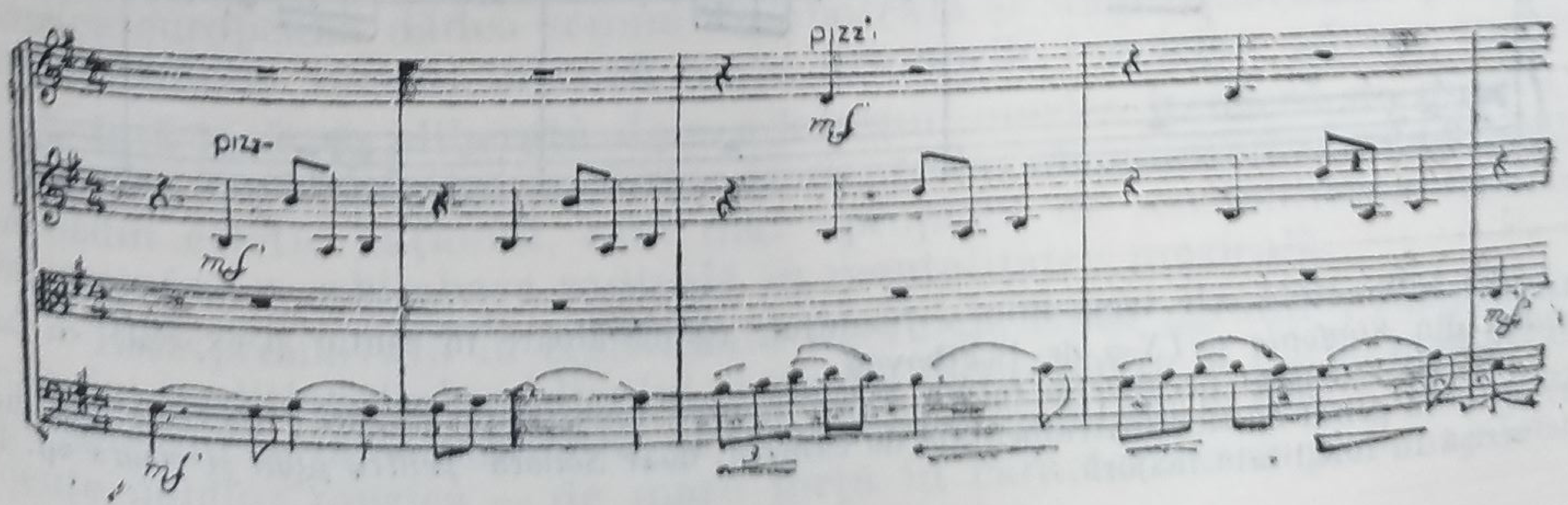


teme angajate apoi în dezvoltări polifonice, de o puritate supremă, ascetică.

Stilul contrapunctic se menține și în secțiunea mediană *Andante*, un lied tripartit construit pe baza unei singure idei muzicale, de o mare forță emoțională, cu unele accente sumbre realizate prin folosirea cromatismelor, mai cu seamă a bemolilor.



Allegro-ul final în formă de rondo, energic și decis, cu toate că se dorește a fi o culminație optimistă, de un caracter exuberant, trădează totuși neliniștea de care era cuprins compozitorul, un foarte ușor și mascat fior de tristețe.



Cele două *Cvintete pentru pian și cvartet de coarde* apar destul de târziu în creația compozitorului, după anul 1900.

Primul, *Cvintetul în re minor* op. 89 (1906), s-a născut din materialul de bază al unui al treilea cvartet cu pian, păstrat timp de zece ani în schițe, până la forma finală hotărâtă.

De structură tripartită *(Allegro, Adagio, Finale)*, ca și alte lucrări ale sale, *Cvintetul în re minor* este una dintre cele mai izbutite lucrări ale acelei perioade, este mai mult grav decât meditativ păstrând, totuși, nota tinerească într-o scriitură instrumentală măiestrită, de o elevată expresie muzicală și de o mare dificultate tehnică.[172]

Al doilea, *Cvintetul în do minor*[173], op. 115 (1921), dedicat lui Paul Dukas, are o structură cvadripartită *(Allegro moderato, Allegro vivo, Andante moderato* și *Allegro molto)*, lucrarea fiind primită cu entuziasm încă de la prima audiție pentru frumusețea melodică și armonică, pentru modul în care compozitorul a știut să îmbine prospețimea cu generozitatea, ardoarea și tandrețea.

Foarte alertă și „vivantă", prima mișcare, *Allegro moderato*, pune în contrast două teme: prima viguroasă, a doua nostalgică, ale căror motive, prin secvențare, realizează o creștere continuă a tensiunii dramatice.

Remarcabilă este partea a doua, *Scherzo, Allegro vivo*, ce păstrează aceeași prospețime și vigoare, dar îmbogățită cu un plus de culoare, grație unor frecvente cromatizări și pendulări tonal-modale, expresia fiind sporită și înnobilată prin elementele de orchestrație: pe fondul sonor al *pizzicato*-ului corzilor, pianul expune o melodie amplă, de douăzeci și șase



172 Interesantă este tema întâi a finalului, asemănătoare în contur și expresie cu *Oda bucuriei* din *Simfonia a IX-a* de Beethoven.

173 De remarcat predilecția lui G. Fauré pentru tonalitățile minore; din cele zece lucrări scrise în genul muzicii instrumentale de cameră, doar *Sonata pentru pian și vioară* op. 13 este scrisă în tonalitate majoră.

măsuri, fără simetrie strictă, pe un ritm constant în care locul principal îl ocupă șaisprezecimea ; o melopee în desfășurare ondulatorie, cu numeroase elemente cromatice conferind instabilitate tonală, individualizată și în mod vădit scoasă în evidență prin procedee de orchestrație și registrație timbrală.

Contrastul adus de partea a treia, *Andante*, contribuie la creșterea interesului și a tensiunii dramatice, determinată de atmosfera pasională și patetică. Iată o arhitectură impecabilă, realizată pe baza a două idei muzicale de bază. În felul acesta, finalul *Allegro molto* este așteptat cu interes. El se bazează pe un ritm simplu, debarasat de orice element de prisos, într-o scriitură polifonică predominantă. Atrage atenția în mod deosebit partida pianului, ce prin impulsuri rapide și discrete contribuie la realizarea cadrului general de unde nu lipsesc elementele specifice de limbaj ce imprimă partiturii adevărata marcă a calității și originalității stilistice fauréene.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Afirmată timpuriu, în zorii profesionalismului muzical, și rămasă de-a lungul secolelor în fruntea principalelor națiuni care au contribuit la evoluția limbajului muzical european, Franța atinge în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în planul artei sunetelor, una dintre cele mai înalte culmi ale dezvoltării sale.

În această perioadă, animați de puternice sentimente naționale, ca reflex al creșterii avântului patriotic, muzicienii francezi, constituiți în Societatea Națională de Muzică, explorează și inovează cu curaj în construcția melodică, armonică, polifonică, ritmică, timbrală și arhitecturală, acumulând noi mijloace de expresie, desprinse din specificitatea franceză constituită de-a lungul timpurilor, ca elemente definitorii și particularizante ale stilului național.

Din sedimentele trecutului, acum se naște o materie sonoră nouă, a cărei fluiditate ne apropie de epoca marilor prefaceri stilistice din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Cuprinzătoare, abordând în complexitatea ei toate genurile muzicale, într-o mare varietate de forme, muzica franceză conturează un stil unitar național, ce se afirmă distinct și particular într-o perioadă în care muzica europeană dădea semne de oboseală și stagna alarmant pe orbita romantismului târziu, în care toate drumurile înnoirilor păreau închise.

Iată însă că, eliberată de academism, muzica franceză de după Comuna din Paris, câștigă în forța de expresie, răspunzând unor necesități de ordin estetic național, este mai apropiată de sensibilitatea franceză determinând o schimbare radicală în mentalitatea muzicală.

Este promovată în continuare opera de tipul „grand", răspunzând gustului tradițional al publicului și modei încetățenite la Paris, însă accentul cade din ce în ce mai mult pe zugrăvirea nuanțată și fină a unor sentimente nobile ; muzica — de mare forță în caracterizarea personajelor —

este simplă, devine duioasă și sentimentală, determinând apariția dramei lirice ce se dezvoltă pe câteva trasee stilistice, nuanțate de personalitatea artistică a fiecărui creator.

Alături de operă, se dezvoltă și înfloresc genurile muzicale instrumentale și orchestrale, tezaurul muzical francez îmbogățindu-se cu creații de o mare originalitate și valoare artistică.

Această înflorire muzicală națională afirmă în continuare *melodia* ca principal mijloc de expresie. De o mare varietate în alcătuirea ei, melodia franceză este regenerată prin grefarea conștientă pe tipul tradițional a unor motive caracteristice (fie desprinse din fondul secular al muzicii franceze, fie din intonațiile de tipul romanței sentimentale) și prin infuzia modală (fie de nuanță bisericească medievală, fie folclorică arhaică), afișând un ton particular, în care expresia este concordantă cu complexitatea cerințelor artistice naționale. Plasticitatea melodică este determinată și de varietatea înveșmântărilor armonice și polifonice. Și în acest domeniu se produce o adevărată evadare din cotidian, din obișnuit și tradițional. Se conturează tot mai pregnant preferința pentru treptele secundare, pentru înlănțuirile și combinațiile de tipul mixt tonal-modal, determinând apariția unor noi gramatici armonice și polifonice, în care se urmărește obținerea unor sonorități aerate, transparente și rafinate, la care contribuie și subtilitatea combinațiilor timbrale, preferința pentru instrumentele de coarde și grupul suflătorilor din lemn.

Gustul și plăcerea combinațiilor armonice și timbrale se transformă treptat într-o preocupare expresă, ajungându-se la descoperiri spectaculare ce vor fi valorificate în perioada imediat următoare de către Debussy și Ravel.

Și în privința dramaturgiei simfonice și a arhitecturilor muzicale, creația franceză forțează limitele tradiționalului, propunând noi modalități de organizare și abordare a materialului sonor. Principiul ciclic se încetățenește, devenind o modalitate proprie franceză de ordonare interioară a structurilor muzicale în cadrul arhitecturilor — și ele redimensionate și reînnoite conform cerințelor de ordin structural, dramaturgic și conceptual.

În ansamblu, muzica franceză din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, privită prin prisma înnoirilor, a unității și a devenirilor stilistice ulterioare, a avut darul și menirea de a pregăti apariția și apoi strălucirea incandescentă a lui Claude Achille Debussy. De aceea credem că nu greșim dacă întreaga epocă muzicală franceză de după Comuna din Paris, o considerăm și o numim *preimpresionistă*.

LISTA PRINCIPALELOR LUCRĂRI ALE COMPOZITORILOR FRANCEZI DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA (ÎN ORDINEA PREZENTĂRII ÎN CURS)

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
GOUNOD Charles (1818–1893)		
1.	*Sapho*, operă,	1850
2.	*Ulysse*, tragedie	1851
3.	*La nonne sanglante*, operă	1854
4.	*Simfonia întâi*, în re major	1855
5.	*Simfonia a doua*, în mi bemol	1855
6.	*Le médecin malgré lui*, operă	1858
7.	*Faust*, operă dialogată	1859
8.	*Colomba*, operă	1859
9.	*Philémon şi Baucis*, operă	1859
10.	*Mireille*, operă dialogată	1863
11.	*Romeo et Juliétte*, operă (după Shakespeare)	1864
12.	*Balul copiilor*, vals pentru pian	1864
13.	*Cântecul primăverii*, cinci romanţe fără cuvinte pentru pian	1866
14.	Coruri şi muzică sinfonică pentru *Jeanne d'Arc*, dramă de J. Barbier	1873
		1877
15.	*Cinq-mars*, operă dialogată	1878
16.	*Polyeucte*, operă	1880
17.	*Le Tribut de Zamora*, operă	1888
18.	*Suita concertantă* pentru pian pedalier şi orchestră	1892
19.	Muzică pentru *Dramele sacre* de Armand Sylvestre	
20.	Numeroase mese, motete, cantate, coruri, melodii şi un *Recviem* (ultima lucrare a lui Gounod)	1893
THOMAS Ambroise (1811–1896)		
		1836
1.	*Double Echélle*, operă	1837
2.	*Le Perruquier de la Regence*, operă	1838
3.	*Panier fleuri*, cor	1838
4.	*La Gypsy*, balet	1839
5.	*Carline*, operă	1839
6.	*Le Comte de Carmagnolo*, operă	1840
7.	*Angelique et Medor*, operă	1841
8.	*Mina*, operă	1841
9.	*Betty*, balet	1842
10.	*Le Guerillero*	1842
11.	*Recviem* pentru solişti, cor şi orchestră	

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
12.	*Le Caïd*, operă	1848
13.	*Le Songe d'une nuit d'été*, operă	1850
14.	*Raymond*, operă	1851
15.	*La Tonelli*, operă	1853
16.	*La Cour de Celimène*, operă	1855
17.	*Psyché*, operă	1857
18.	*Le Carnaval de Venise*, operă	1857
19.	*Roman d'Elvire*, operă	1860
20.	*Mignon*, operă	1866
21.	*Hamlet*, operă	1868
22.	*Gille et Gillotin*, operă	1874
23.	*Francesca da Rimini*, operă	1882
24.	*La Tempête*, balet fantastic (după Shakespeare)	1889
25.	*Două cantate* (în onoarea lui Boieldieu și Lesueur), *Fantezia pentru pian și orchestră*, *Sase Canzone napolitaines*, alte melodii și lucrări de cameră, completează lista creației lui A. Thomas.	

DELIBES, Léo (1836–1891)

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
1.	*Deux sous de charbon*, operă	1855
2.	*Deux vieilles gardes*, operă	1856
3.	*Maître Griffard*, operă	1857
4.	*L'Omlette a la Falambuche*, operă	1859
5.	*Le Jardinier et son Seigneur*, operă	1863
6.	*Le Serpent à plumes*, operă	1864
7.	*La Source*, balet	1868
8.	*Coppélia*, balet	1870
9.	*Le Roi l'a dit*, operă	1873
10.	*Sylvia*, balet	1876
11.	*Jean de Nivelle*, operă	1880
12.	*Lakmé*, operă	1883
13.	*Kassya*, operă (neterminată)	1891

MASSENET Jules (1842–1912)

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
1.	*Uvertura de concert*	1863
2.	*Suita întâi* pentru orchestră	1865
3.	*Zece piese* pentru pian	1866
4.	*Improvizații* pentru pian	1866
5.	*La Grand Tante*, operă comică	1867
6.	*Roman d'Arléquin* pentru pian	1870
7.	*Scene ungare* (suita a doua) pentru orchestră	1871
8.	*Don César de Bazan*, operă comică	1872
9.	*Uvertura la Phèdre*	1873
10.	*Scene dramatice* (suita a treia) pentru orchestră	1874
11.	*Scene pitorești* (suita a patra) pentru orchestră	1874
12.	*Scene napolitane* (suita a cincea) pentru orchestră	1874
13.	*Le Roi de Lahore*, operă	1877
14.	*Scene feerice* (suita a șasea) pentru orchestră	1879
15.	*Scene alsaciene* (suita a șaptea) pentru orchestră	1881
16.	*Herodiade*, operă	1881
17.	*Manon*, operă comică	1884

Nr. crt.	Den...	Anul creării
18.	*Le Cid*, operă	1885
19.	*Esclarmonde*, operă romanească	1889
20.	*Viziuni*, poem simfonic	1890
21.	*Le Mage*, operă	1891
22.	*Le Carillon*, legendă mimată și dansată	1892
23.	*Toccata* pentru pian	1892
24.	*Werther*, dramă lirică	1892
25.	*Thaïs*, comedie lirică	1894
26.	*Le Portrait de Manon*, operă comică	1894
27.	*La Navarraise*, episod liric	1894
28.	*Două impromptu-uri* pentru pian	1896
29.	*Înaintea madonei*, poem pentru orchestră	1897
30.	*Sapho*, piesă lirică	1897
31.	*Fantezie* pentru violoncel și orchestră	1897
32.	*Un moment muzical* pentru pian	1897
33.	*Vals* pentru pian	1898
34.	*Cendrillon*, basm scenic	1899
35.	*Grisélidis*, poveste lirică	1901
36.	*Vals foarte lent* pentru pian	1901
37.	*Le jongleur de Notre Dame*, miracol	1902
38.	*Concert* pentru pian și orchestră	1903
39.	*Cigale*, divertisment-balet	1904
40.	*Chérubin*, comedie cântată	1905
41.	*Ariane*, operă	1906
42.	*Thérèse*, dramă muzicală	1907
43.	*Espada*, balet	1908
44.	*Bacchus*, operă	1909
45.	*Don Quichotte*, comedie eroică	1910
46.	*Roma*, operă tragică	1912
47.	*Cléopatra*, dramă pasională (neterminată)	1912
48.	*Adamis*, operă legendară (neterminată)	1912

BIZET Georges (1838—1875)

Nr. crt.	Den...	Anul creării
1.	*La Prêtresse*, operetă	1854
2.	*Petite Marguerite* pentru voce și pian	1854
3.	*Uvertura* pentru orchestră	1855
4.	*Simfonia* în do major	1855
5.	*Le Docteur Miracle*, operetă	1857
6.	*Don Procopio*, operă buffa	1858
7.	*Clovis et Clotilde*, scenă lirică	1858
8.	*Vasco da Gama*, odă simfonică cu cor	1859
9.	*Les Pêcheurs de perles*, operă	1863
10.	*La chasse fantastique*, capriciu pentru pian	1865
11.	*Les Chants du Rhin*, șase piese pentru pian	1865
12.	*Trois Esquisses musicales* pentru pian	1866
13.	*Feuilles d'album*, șase melodii pentru voce și pian	1866
14.	*Chants des Pyrénées*, șase melodii populare	1867
15.	*La Jolie Fille de Perth*, operă	1867
16.	*Variations cromatiques de concert* pentru pian	1868
17.	*Marș funebru* pentru orchestră simfonică	1868
18.	*Fantasie souvenir de Rome* pentru orchestră simfonică	1869
19.	*Jeux d'Enfants*, 12 piese pentru pian	1872
20.	*Djamileh*, operă comică	1872

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
21.	*Arlésiana*, muzică de scenă la drama lui A. Daudet	1872
28.	*Patrie*, uvertură dramatică	1873
23.	*Carmen*, operă comică	1875

SAINT-SAËNS Camille (1835–1921)

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
1.	*Simfonia în mi bemol major*, op. 2	1852
2.	*Șase bagatele* pentru pian, op. 3	1853
3.	*Messa solemnă* pentru soliști, cor, orchestră și orgă, op. 4	1855
4.	*Oratoriul de Crăciun* pentru soliști, cor, orchestră, op. 12	1858
5.	*Cvintet pentru pian și cvartet de coarde în la minor*, op. 14	1855
6.	*Simfonia în fa major ,,Urbis Roma''*	1856
7.	*Simfonia în re major*	1859
8.	*Suita* pentru violoncel și pian, op. 16	1862
9.	*Concert pentru pian și orchestră* nr. 1, în re major, op. 17	1858
10.	*Trio pentru pian, vioară și violoncel*, în fa major, op. 18	1863
11.	*Les Noces des Promethée* pentru voce și orchestră, op. 19	1867
12.	*Concert pentru vioară și orchestră* nr. 1, în la major, op. 20	1866
13.	*Samson et Dalila*, operă	1868
14.	*Concert pentru pian și orchestră* nr. 2, în sol minor, op. 22	1868
15.	*Melodii pers ane* pentru voce și pian, op. 26	1870
16.	*Introducere și rondo capricioso* pentru vioară și pian, op. 28	1869
17.	*Le Rouet d'Omphale*, poem simfonic, op. 31	1871
18.	*La Princesse jaune*, operă	1872
19.	*Sonata pentru pian și violoncel*, în do minor, op. 32	1872
20.	*Concert pentru violoncel și orchestră* nr. 1, în la major, op. 33	1872
21.	*Variațiuni pentru pian, pe o temă de Beethoven*, op. 35	1874
22.	*Phaeton*, poem simfonic, op. 39	1873
23.	*Danse macabre*, poem simfonic, op. 40	1874
24.	*Cvartet pentru pian, vioară, violă și violoncel*, în si bemol major, op 41	1875
25.	*Concert pentru pian și orchestră* nr. 3, în do minor, op. 44	1875
26.	*Le Timbre d'argent*, operă	1877
27.	*La Jeunesse d'Hercule*, poem simfonic, op. 50	1877
28.	*Romanța pentru violoncel și pian*, op. 51	1877
29.	*Șase studii* pentru pian, op. 52	1877
30.	*Messa de Recviem*, op. 54	1878
31.	*Simfonia în la minor* (a doua), op. 55	1878
32.	*La Lyre et la Harpe*, poem simfonic (cu voci), op. 57	1879
33.	*Concert pentru vioară și orchestră* nr. 2, în do major, op. 58	1879
34.	*Etienne Marcel*, operă	1879
35.	*Suita algeriană* pentru orchestră, op. 60	1880
36.	*Concert pentru vioară și orchestră* nr. 3, în si minor, op. 61	1880
37.	*Septuor* pentru trompetă, pian, două viori, violă, violoncel și contrabas, op. 65	1881
38.	*Allegro appassionato* pentru pian, op. 70	1883
39.	*Henry VIII*, operă	1883
40.	*Album* pentru pian, op. 72	1884
41.	*Sonata pentru pian și vioară*, op. 75	1885
42.	*Rapsodia d'Auvergne* pentru orchestră	1885
43.	*Wedding Cake* pentru pian și orchestră, op. 76	1885
44.	*Simfonia, în do minor* (a treia), cu pian și orgă, op. 78	1886
45.	*Carnaval des animaux*	1886
46.	*Havaneza* pentru vioară și orchestră, în mi major, op. 83	1887
47.	*Proserpine*, operă	1887
48.	*Africa*, suită pentru orechestră, op. 89	1891

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
49.	*Trio pentru pian, vioară și violoncel*, op. 92	1892
50.	*Piesă de concert pentru corn și orchestră* în fa minor, op. 94	1887
51.	*Ascanio*, operă	1890
52.	*Phriné*, operă comică	1893
53.	*Șase preludii și fugi* pentru orgă, op. 9 și op. 109	1894–1898
54.	*Fredegonde*, operă	1895
55.	*Souvenir d'Ismailia* pentru pian, op. 100	1895
56.	*Două fantezii* pentru orgă, op. 101	1895
57.	*Sonata a doua pentru pian și vioară*, în mi bemol major op. 102	1896
58.	*Concert pentru pian și orchestră*, în fa major, Nr. 5 op. 103	1896
59.	*Caprice héroique*, pentru pian, op. 106	1897
60.	*Dejanire*, operă	1898
61.	*Șase studii* pentru pian, op. 111	1899
62.	*Javotte*, balet	1899
63.	*Cvartet de coarde* nr. 1, op. 112	1899
64.	*Les Barbares*, operă	1901
65.	*Concert pentru violocel și orchestră* (nr. 2), re minor, op. 119	1902
66.	*Parysatis*, operă	1902
67.	*Hélène*, operă	1904
68.	*Sonata pentru violocel și pian*, op. 123	1905
69.	*L'Ancêtre*, operă	1906
70.	*Șase studii* pentru mâna stângă, op. 135	1912
71.	*The Promised Land* pentru soliști, cor și orchestră	1913
72.	*Cvartet de coarde* nr. 2, op. 153	1918
73.	*Șase fugi* pentru orgă, op. 161	1920
74.	*Sonata pentru oboi și pian*, op. 166	1921
75.	*Sonata pentru clarinet și pian*, op. 167	1921
76.	*Sonata pentru fagot și pian*, op. 168	1921

Creația lui Camille Saint-Saëns mai cuprinde : 119 melodii pentru voce și pian, 20 melodii pentru voce și orchestră ș.a., în total circa 170 opusuri.

LALO Edouard (1823–1891)

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
		1858
1.	*Trei trio-uri* în do minor, si minor și la minor	1861
2.	*Sonata pentru pian și vioară*	1864
3.	*Cvartet de coarde*, în mi bemol major	1867
4.	*Fiesque*, operă	1872
5.	*Divertisment pentru orchestră*	1872
6.	*Concert pentru vioară și orchestră*, op. 20	1873
7.	*Symphonie espagnole pentru vioară și orchestră*, op. 21	1876
8.	*Allegro simfonic pentru orchestră*	1876
9.	*Concert pentru violoncel și orchestră*	1878
10.	*Romanza-Serenada pentru vioară și orchestră*	1878
11.	*Roi d'Is*, operă	1879
12.	*Fantezia norvegiană* (care va deveni Rapsodia norvegiană)	1882
13.	*Namouna*, balet	1883
14.	*Concerto russe pentru vioară și orchestră*	1886
15.	*Simfonia* în sol minor	1889
16.	*Concert pentru pian și orchestră*, în do minor	
17.	*La Jaquerie*, operă (terminată de Coquard, prezentată în 1895)	

10—c. 338

FRANCK César (1822–1890)

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
1.	*Trei trio-uri concertante* pentru pian, vioară și violoncel	1841
2.	*Trio nr. 4* pentru pian, vioară și violoncel	1842
3.	*Eglogă* pentru pian	1842
4.	*Duo* pentru pian la patru mâini	1842
5.	*Mare capriciu* pentru pian	1843
6.	*Andante quietoso* pentru pian și vioară	1843
7.	*Souvenir de la Aix-la-Chapelle* pentru pian	1843
8.	*Baladă* pentru pian	1844
9.	*Prima fantezie din Gulistan*, de Dalayrac, pentru pian	1844
10.	*A doua fantezie din Gulistan*, de Dalayrac, pentru pian	1844
11.	*Duo concertant* pentru pian și vioară	1844
12.	*Fantezie pentru pian, pe două arii poloneze*	1845
13.	*Trei mici nimicuri* pentru pian (Duetino, Vals, Visul)	1845
14.	*Ruth, eglogă biblică* pentru soliști cor și orchestră	1842–1846
15.	*Trei motete*	1858
16.	*Trei antiene* pentru orgă mare	1859
17.	*Missă la trei voci* (sopran, tenor și bas) cu acompaniament	1860
18.	*Șase piese pentru orgă mare*	1860
19.	*Quasi marcia* pentru armoniu	1862
20.	*Cinci piese pentru armoniu*	1863
21.	*44 de piese mici pentru orgă sau armoniu*	1863
22.	*Turnul lui Babel*, mic oratoriu pentru soliști, cor și orchestră	1865
23.	*Plângerile unei păpuși* pentru pian	1865
24.	*Trei ofertorii*	1871
25.	*Ofertoriu, pentru armoniu pe o arie bretonă*	1871
26.	*Mântuirea*, poem simfonic pentru sopran, cor și orchestră (E. Blau)	1872
27.	*Trandafiri și fluturi*, melodie pentru voce și pian (V. Hugo)	1872
28.	*Preludiu, fugă și variațiune* pentru armoniu și pian	1873
29.	*Eolidele*, poem simfonic (Leconte de Lisle)	1876
30.	*Trei piese* pentru orgă mare	1878
31.	*Cvintet în fa minor* pentru pian, 2 viori, violă și violoncel	1878–1879
32.	*Fericirile*, oratoriu pentru soliști, cor și orchestră (dna Colomb)	1879
33.	*Rebecca*, scenă biblică, pentru soliști, cor și orchestră (Paul Collin)	1881
34.	*Vânătorul blestemat*, poem simfonic (Bürger)	1882
35.	*Preludiu, coral și fugă* pentru pian	1884
36.	*Djinnii*, poem simfonic pentru pian și orchestră	1885
37.	*Hulda*, operă	1885
38.	*Variațiuni simfonice* pentru pian și orchestră	1885
39.	*Dans lent* pentru pian	1885
40.	*Sonata pentru pian și vioară*	1886
41.	*Preludiu, arie și final* pentru pian	1886–1887
42.	*Psyché*, poem simfonic pentru orchestră și cor	1887–1888
43.	*Psalmul CL* pentru cor, orchestră și orgă	1888
44.	*Simfonia în re minor*	1886–1888
45.	*Andantino* pentru orgă mare	1889
46.	*Cvartet de coarde*, în re minor	1889
47.	*Ghisèle*, dramă lirică în patru acte	1889
48.	*Organistul*, 59 piese pentru armoniu	1890
49.	*Trei corale* pentru orgă mare	1890

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării

d'INDY Vincent (1851–1931)

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
1.	*Attendez-moi sous l'orme*, operă comică	1872
2.	*Piccolomini*, uvertură simfonică	1874
3.	*Cvartet pentru vioară, violă, violoncel și pian*	1878
4.	*Wallenstein*, trilogie simfonică	1880
5.	*Poèm de montagnes* pentru pian	1881
6.	*La Foret enchantée*, poem simfonic	1882
7.	*Sauge fleuri*, poem simfonic	1884
8.	*Symphonie sur un chant montagnard français*	1886
9.	*Le chant de la cloche* pentru soliști, cor și orchestră	1886
10.	*Suita în stil vechi*, re major	1887
11.	*Trio* pentru pian, vioară și violoncel	1887
12.	*Fantezie, pentru orchestră și oboi principal* pe vechii arii franceze	1888
13.	*Cvartet de coarde* nr. 1	1891
14.	*Prélude et petite canon* pentru orgă	1893
15.	*Istar*, variațiuni simfonice	1897
16.	*Fervaal*, acțiune dramatică	1897
17.	*Cvartet de coarde* nr. 2	1898
18.	*Karadek*, operă	1898
19.	*Medée*, suită simfonică	1898
20.	*Chansons et danses* pentru trompetă, flaut și cvartet de coarde	1899
21.	*Simfonia a doua*, în si bemol major	1902
22.	*L'Étranger*, operă	1903
23.	*Sonata pentru pian și vioară*	1903
24.	*Jour d'été à la montagne*, poem simfonic	1905
25.	*Tableaux de voyage* pentru pian	1907
26.	*Sonata pentru pian*	1907
27.	*Sonata pentru pian și vioară*	1907
28.	*Simfonia a treia, De bello gallico*	1917
29.	*Poem des rivages*	1921
30.	*La legende de St. Christophe*, operă	1921
31.	*Cvintet* pentru cvartet de coarde și pian	1924
32.	*Sonata pentru violoncel și pian*	1925
33.	*Diptique mediterranéen*, pentru orchestră	1927
34.	*Concert pentru pian, flaut și orchestră*	1927
35.	*Sextuor* de coarde	1927
36.	*Rêve de Cyniras*, operă	1927
37.	*Cvartet de coarde* nr. 3	1929
38.	*Trio pentru pian, vioară și violoncel*	1929

FAURÉ Gabriel (1845–1924)

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
1.	*20 melodii pentru voce și pian*, opus 1–8	1860–1865
2.	*3 coruri*, op. 10–12	1863–1864
3.	*Sonata pentru pian și vioară*, op. 13	1876
4.	*Cvartet pentru vioară, violă, violoncel și pian* op. 15	1879
5.	*Cântec de leagăn* pentru vioară și pian, op. 16	1880
6.	*Trei romanțe fără cuvinte*, op. 17	1883
7.	*Trei melodii pentru voce și pian*, op. 18	1880
8.	*Balada* pentru pian și orchestră, op. 19	1881
9.	*Cinci melodii* pentru voce și pian, op. 21 și 23	1881–1882
10.	*Impromptus* pentru pian nr. 1, 2, 3, 4 și 5 op. 25, 31, 34, 91 și 102	1883–1909
11.	*Barcarole* pentru pian nr. 1–13 op. 26, 41, 42, 44, 66, 70, 90, 96, 101, 104, 105, 116	1883–1921

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
12.	*Două melodii* pentru voce și pian op. 27	1883
13.	*Naissance d'Afrodita*, scenă mitologică pentru soliști, cor și orchestră, op. 28	1882
14.	*Vals-capriciu* pentru pian nr. 1, 2, 3 și 4 opus 30, 38, 59 și 62	1883–1893
15.	*Mazurcă* pentru pian, opus 32	1883
16.	*Nocturne* pentru pian nr. 1–3, 4 și 5 opus 33, 36 și 37	1883–1884
17.	*Patru melodii* pentru voce și pian, op. 39	1884
18.	*13 Nocturne* pentru pian, op. 13, 36, 63, 74, 97, 99, 104, 107, 119	1883–1922
19.	*Cvartet pentru vioară, violă, violoncel și pian*, op. 45	1886
20.	*Recviem* pentru soliști, cor, orgă și orchestră, op. 48	1888
21.	*Patru melodii* pentru voce și pian, op. 51	1888
22.	*Caligula*, muzică de scenă, op. 52	1888
23.	*Dolly*, suită pentru pian, op. 56	1895
24.	*Shylock*, muzică de scenă, op. 57	1889
25.	*Cinci melodii*, ciclu pentru voce și pian (P. Verlaine) op. 58	1890
26.	*La bonne chanson*, ciclu pentru voce și pian, op. 61	1892
27.	*Pelléas și Mélisande*, muzică de scenă, op. 80	1898
28.	*Prometeu*, tragedie lirică, op. 82	1900
29.	*Trei melodii* pentru voce și pian, op. 85	1903
30.	*Cvintet Nr. 1* pentru cvartet de coarde și pian, op. 89	1906
31.	*La chanson d'Ève*, ciclu pentru voce și pian, op. 95	1910
32.	*Nouă preludii* pentru pian, op. 103	1910
33.	*Pénélope*, dramă lirică	1913
34.	*Grădina închisă*, ciclu pentru voce și pian op. 106	1915
35.	*Sonata a doua pentru vioară și pian*, op. 108	1917
36.	*Sonata întâi pentru violoncel și pian*, op. 109	1918
37.	*O castelană în turnul ei* (harpă solo), op. 110	1918
38.	*Fantezie* pentru pian și orchestră, op. 111	1918
39.	*Masques et Bergamasques*, op. 112	1920
40.	*Miraje*, ciclu de (4) melodii pentru voce și pian, op. 113	1919
41.	*Cvintet nr. 2* pentru cvartet de coarde și pian, op. 115	1921
42.	*Sonata nr. 2 pentru violoncel și pian*, op. 117	1922
43.	*Orizont himeric*, ciclu de (4) melodii pentru voce și pian, op. 118	1921
44.	*Trio pentru pian, vioară și violoncel*, op. 120	1923
45.	*Cvartet de coarde*, op. 121	1924

DUPARC Henri (1848–1933)

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
1.	*Feuilles volantes*, piese pentru pian (6)	1869
2.	*Lénore*, poem simfonic	1875
3.	*Melodii* pentru voce și pian	1868–1885
4.	*Aux Etoiles*, antract nocturn pentru o dramă	1910

CHAUSSON Ernest (1855–1899)

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
1.	*Trio pentru pian, vioară și violocel*, op. 3	1881
2.	*Viviane*, poem simfonic	1882
3.	*Simfonia în si bemol*	1890
4.	*Hymne vedique*, cu cor	1891
5.	*Le Poem de l'amour et de la mer* pentru voce și orchestră, op. 5	1882–1892
6.	*Melodii* pentru voce și pian	
7.	*Concert* pentru pian, vioară și cvartet de coarde op. 21	1894
8.	*Cvartet de coarde*, do minor, op. 35 (terminat de V. d'Indy)	1899
9.	*Roi Arthur*, operă (terminată de V. d'Indy)	1899

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării

LEKEU Guillaume (1870—1894)

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
1.	*Chant de triomphale delivrance*	1888
2.	*Adagio* pentru două viori și pian	1888
3.	*Sonata pentru pian și vioară*	1892
4.	*Studii simfonice* (asupra lui *Hamlet*)	
5.	*Studii simfonice* (asupra lui *Faust*)	
6.	*Poem pentru vioară și orchestră*	
7.	*Epithalame* pentru cvintet de coarde, trei tromboni și orgă	
8.	*Sonata pentru violoncel și pian*	1894
9.	*Cvartet pentru pian, vioară, violă și violoncel*	1894
10.	*Cvartet de coarde* (terminat de V. d'Indy)	1894
11.	*Andromeda*, poem liric	1891
12.	*Fantezia simfonică*	
13.	*Piese* pentru pian	
14.	*Melodii* pentru voce și pian	

DUKAS Paul (1865—1935)

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
1.	*Le Roi Lear*, uvertură	1885
2.	*Goetz de Berlichingen*, uvertură	1888
3.	*Polyeucte*, uvertură	1892
4.	*Simfonia* în do major	1896
5.	*L'Apprenti sorcier*, poem simfonic	1897
6.	*Sonata* în mi bemol minor	1900
7.	*Variațiuni, interludiu și final* pe o temă de Rameau	1903
8.	*Arianne et Barbe-Bleue*, dramă lirică	1907
9.	*La Peri*, poem dansat	1912
10.	*Villanella*, pentru cor și pian	1906
11.	*Preludiu elegiac pe numele lui Haydn*	1910
12.	*Plainte au loin du Faune* (omagiu lui Debussy)	

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Alexandrescu, Romeo: *Gabriel Fauré*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968

Berger, Wilhelm: *Muzica simfonică romantică* (1830—1890), Editura Muzicală, Bucureşti, 1972

Brancour, René: *Massenet*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1931

Bonnerot, Jean: *C. Saint-Saëns, la vie et son oeuvre*, A. Durand et Fils, Paris, 1914

Constantinescu, Grigore: *Cântecul lui Orfeu*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979

Constantinescu Grigore (şi colectivul): *Ghid de operă*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1971

Gallais, Jean: *Franck*, Seuil, Paris, 1966, reed. 1980

Gauthier, Villars: *Bizet*, Librairie Reneud, Paris, f.a.

d'Indy, Vincent: *César Franck*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982

Landormi, Paul: *Bizet*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1929

Nectoux, Jean Michel: *Fauré*, Seuil, coll. Solfeges, Paris 1972, reed. 1986

Prod'homme, J. G. et A. Daudelot: *Gounod*, Delagrave, Paris, 1911

Raţiu, Ileana: *Bizet*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1974

Robert, Fredéric: *Georges Bizet*, Seghers Paris, 1965, reed. Slatkine, Genève, 1981

Roy, Jean: *Bizet*, Seuil, Paris, 1983

Saint-Saëns, Camille: *Din amintirile mele ...*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984

Schneider, Louis: *Massenet*, Paris, 1926

Sabatier, F.: *César Franck et l'orgue*. P.U.F. Paris, 1982

Tiersot, Julien: *Un demi-siècle de Musique Francaise* (1870—1919), Librairie Felix Alcan, Paris 1924

Urban, E.: *Die Wiedergeburt der Operette*, Musik, 1 nov. 1903

Université d'Oxford: *Dictionaire, encyclopedique de musique*, Sous la direction de Denis Arnold. Ed. Robert Laffons, S.A. Paris, 1988.

II

CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ ITALIANĂ

„L'ITALIENISSIMO"

„Țara mea e Italia, o, inamic mai străin,
și eu îi cânt poporul, cânt și plânsul
acoperit de murmurul mărilor ei,
jalea curată a mamelor — cânt viața ei".

SALVATORE QUASIMODO

Italia a pășit în a doua jumătate a secolului al XIX-lea doar cu un singur mare compozitor, Giuseppe Verdi. Da, Italia „bel canto"-ului, patria lui Palestrina și Monteverdi, a lui Corelli și Vivaldi, a lui Scarlatti și Paganini, cunoaște la cumpăna secolelor al XVIII-lea cu al XIX-lea, fenomene de criză, de stagnare și declin, tocmai în genul pe care l-a creat și l-a impus Europei, cel al operei. Despre muzica instrumentală nu se mai poate vorbi (trăia doar prin Paganini) ea pălise mai întâi, fiind apoi eclipsată — pentru o lungă perioadă de timp — tocmai de opera ce se instalase autoritar, devenind pâinea cea de toate zilele a unui public ce se entuziasma la orice ridicare de cortină. Brescia, Livorno, Pisa, Verona și alte peste douăzeci de orașe care nu erau capitale de provincii își făuriseră teatre proprii, unde publicul putea să „guste" din spectacolele cântate opere ale unor compozitori ca: Mayr, Paisiello, Zingarelli, Mercadante, Fioravanti, Generali, Mosca și alții, aflate, multe din ele, la același nivel de „mezzotermine" (mediocritate): melodioase dealtfel, bine realizate ca tehnică muzicală dar lipsite de freamătul vieții.

Nu mai rămăsese mai nimic din profunzimea dramelor lui Monteverdi, din verva, prospețimea și spontaneitatea lui Pergolesi și Cimarosa. Acum se creau opere „seria" în majoritatea lor șablonarde, de inspirație banală, cu recitativele, ariile și cantilenele construite după același rețetar, în așa fel, că dispăruse orice graniță stilistică, încât se spune că Mayr a predat copiștilor unui teatru din Veneția noua sa partitură, indicându-le ca într-un anumit loc să transcrie direct, după o partitură tipărită, un fragment din *Faniska* (27 pagini !) de Cherubini. [174]

Dar muzica italiană suferea și din cauza exportului de operă și muzicieni. Parisul, noua „Mecca" a muzicii, spre care se îndreptau muzicieni din întreaga Europă pentru a-și afla consacrarea, atrăgea și pe cei mai buni compozitori italieni.

[174] George Sbârcea, *Rossini*, Editura Muzicală, București, 1964, pag. 26.

Aici ființa *Le Théâtre Italien*, la care au activat printre alții Spontini și Cherubini, urmați de Rossini, Donizetti și Bellini.

Tradiția operei „seria" era atât de puternică, încât apariția lui Gioacchino Rossini, în al doilea deceniu al secolului al XIX-lea, a fost surprinzătoare și șocantă pentru mulți contemporani — compozitori și interpreți — dar ea răspundea unor necesități și interese naționale, „gloria" lui Rossini coincide cu hotarele lumii civilizate — după remarca lui Stendhal —, ea marca trecerea operei italiene în lumea romantismului muzical. Apariția sa a avut darul să eclipseze întreaga generație de compozitori mai sus amintiți, făcând proba — după expresia lui Berlioz — unui veritabil „cinism melodic". Dar meritul mare al lui Rossini, acest „Voltaire al muzicii" (după cum l-a denumit Stendhal) a fost acela de a fi smuls opera din stereotipiile banale și ostile evoluției și dezvoltării, înnobilând-o cu reliefuri vii, cu melodii de rezonanță populară, realizând cea mai puternică și directă priză la public, prin pregnanța și frumusețea melodiilor, prin verva și stilul alert al desfășurărilor scenice pline de neprevăzut și comic muzical.

Lui i s-au adăugat Gaspare Spontini, Vincenzo Bellini și Gaetano Donizetti, trei muzicieni de seamă ce au avut meritul de a fi realizat prima înflorire a romantismului muzical italian, conferindu-i maturitate și modernitate.

În operele lor apar și unele accente patriotice, expresie a sentimentelor lor, a dorinței lor de libertate și unitate națională. Și chiar dacă nu sunt înscrise în mișcarea italiană *Risorgimento* [175], ele afișează acea simpatie a compozitorilor cu cauza comună a tuturor italienilor : eliberarea și unificarea Italiei.

Tocmai în acest moment de maturizare a teatrului muzical italian și de puternic avânt patriotic și revoluționar își face intrarea în scena muzicii italiene Giuseppe Verdi, cel ce prin unicitatea personalității sale, prin valoarea de necontestat a muzicii, prin caracterul popular și revoluționar al operelor sale a devenit „cântărețul Italiei", „muzicianul cu cască", după cum l-a numit Rossini, „L'Italienissimo", adică cel mai italian dintre italieni.

GIUSEPPE VERDI
(1813—1901)

„Arta aparține tuturor popoarelor. Nimeni nu crede în aceasta mai ferm decât mine. Dar ea se dezvoltă în mod individual".
G. VERDI

Italia muzicală a celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea oferă unul dintre cele mai convingătoare exemple de continuitate a unor

[175] La începutul sec. al XIX-lea, Italia se afla sub dominația Franței, apoi a Austriei. Lupta de eliberare națională și de creare a statului unitar a durat din deceniul al nouălea al sec. al XVIII-lea până la sfârșitul deceniului al șaptelea al sec. al XIX-lea. Aceasta a fost perioada *Risorgimento* (Redeșteptarea).

tradiţii naţionale stabile, de perseverare şi de perfecţionare a unui gen ce a cunoscut gloria mondială, opera. În această perioadă şi-a dăltuit creaţia Giuseppe Verdi, apărut în momentul în care Rossini — obosit şi încărcat de lauri — se retrăgea din lumea teatrului muzical italian, Bellini murise de curând — în plinătatea forţelor creatoare —, iar Donizetti îşi trăia ultimii ani ai vieţei cu satisfacţia de a fi văzut primele izbânzi ale celui ce va continua arta sa, Giuseppe Verdi.

Spre deosebire de alte ţări afirmate în muzică prin originalitatea descoperirilor lor spectaculoase, desprinzându-se astfel din unitatea clasico-romantică, Italia lui Verdi, din contră, se individualizează stilistic prin continuitate, prin păstrarea tradiţiilor şi perfecţionarea lor. Este unic, poate, acest caz în care Verdi preia de la contemporanii săi mai vârstnici Rossini, Bellini şi Donizetti tradiţia operei italiene — a căror începuturi le aflăm tocmai la Monteverdi — şi o duce pe cele mai înalte culmi ale romantismului (cu deosebirea că Verdi dă operelor sale o mai pronunţată tentă naţională). Şi aceasta pentru că, în Italia, „înfloritoarea creaţie populară nu a exclus existenţa unui profesionalism ci, dimpotrivă, l-a alimentat" [176] arhitecturile verdiene stând cu cinste alături de cele ale contemporanului său german, Richard Wagner. Spre deosebire însă de Wagner, Verdi nu şi-a propus să reformeze opera, nici să „desfiinţeze" genuri muzicale încetăţenite de secole, declarându-le perimate. Verdi se apropie de operă cu grija unui artizan, dându-i cea mai echilibrată formă şi putere de expresie. „Dacă germanii — spunea Verdi — plecând de la Bach ajung la Wagner, ei procedează ca nişte germani adevăraţi. Dar noi, urmaşii lui Palestrina, imitându-l pe Wagner facem o crimă faţă de muzică, creăm o muzică inutilă şi chiar dăunătoare" [177].

Acestui crez, Verdi i-a rămas fidel toată viaţa, înscriindu-şi creaţia pe spirala ascendentă a exigenţelor estetice ale epocii sale, a specificului naţional şi a evenimentelor politice şi sociale ale ţării, făurind o operă de mari semnificaţii pentru contemporanii săi italieni — gândită ca mijloc de comunicare cu aceştia —, prezentându-le năzuinţele şi idealurile sale, ale patriei sale, adeverind ceea ce remarca un contemporan al său care spunea : „Verdi n-avea decât trei pasiuni. Ele atinseră însă o forţă imensă : dragostea pentru artă, sentimentul naţional şi prietenia" [178].

*

În vara anului 1832, sosea la Milano, „un tânăr înalt de stat, cu părul castaniu, sprâncenele şi barba negre ; cu ochii cenuşii, nasul acvilin şi gura mică, slab şi palid la faţă", cu dorinţa fierbinte de a studia muzica la conservatorul din localitate. Dar în urma examenului, i s-a comunicat următorul răspuns : „Lăsaţi-vă de gândul conservatorului şi căutaţi-vă un profesor printre muzicienii din oraş" [179]. Astfel se închideau porţile conservatorului milanez, în faţa unuia ce avea să ajungă printre cei mai de seamă reprezentanţi ai muzicii secolului a XIX-lea, pentru că tânărul

---

[176] Radu Gheciu, *De Falla*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1964, pag. 5.
[177] L. Solovţova, *Verdi*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1960, pag. 287.
[178] L. Escudier, *Mes souvenirs*, Paris, 1863, pag. 69.
[179] L. Solovţova, op. cit., pag. 25.

respins la examenul de admitere, ,,Ursul din Busseto'', cum i se mai spunea, era Giuseppe Verdi [180].

CREAȚIA

,,Evenimentele vieții mele sunt operele mele'' spunea Verdi, motivând biografia sa oarecum modestă.

Gândul de a scrie o operă a încolțit în mintea lui Verdi încă din primul an de studii petrecut la Milano (1832), când profesorul său Vincenzo Lavigna, compozitor și *maestro di cembalo* la teatrul La Scala, îl iniția în tainele compoziției, asigurându-i totodată intrarea gratuită la cele mai bune opere interpretate de cei mai buni cântăreți ai timpului. Întors la Busseto (1833), Verdi desfășoară o intensă activitate de dirijor și pedagog și compune prima sa operă *Oberto, conte di San Bonifacio* (1838), după un libret de Temistocle Solera, operă montată (după multe peripeții) la teatrul La Scala din Milano (în 1839), fiind primită cu satisfacție și încurajator de către public și interpreți. Fără a fi o operă originală *(Oberto* înscriindu-se în rândul operelor ,,seria'', cu numeroase influențe de tip Bellini și Donizetti), această primă creație scenică verdiană marchează un moment de răscruce în opera italiană și în viața compozitorului. Din acel moment, „destinul lui Giuseppe Verdi se profilează ca un caz de excepție. Este acea rarisimă ocazie de a vedea cum arată maturizarea completă a unui creator care, în răstimpul a șase decenii, de la primele sale încercări și până la operele finale, a parcurs un drum ascendent, urcând treaptă cu treaptă nivelele perfecțiunii'' [181].

Pentru că, trecând peste *Un giorno di regno* (O zi de domnie), o operă comică compusă în condiții dramatice după cum menționam mai sus, următoarea, *Nabuccodonosor* (1841) — operă în patru acte, după un libret tot de Temistocle Solera — reprezintă o treaptă importantă în evoluția stilistică a compozitorului. Nu întâmplător Verdi spunea : „Cariera mea

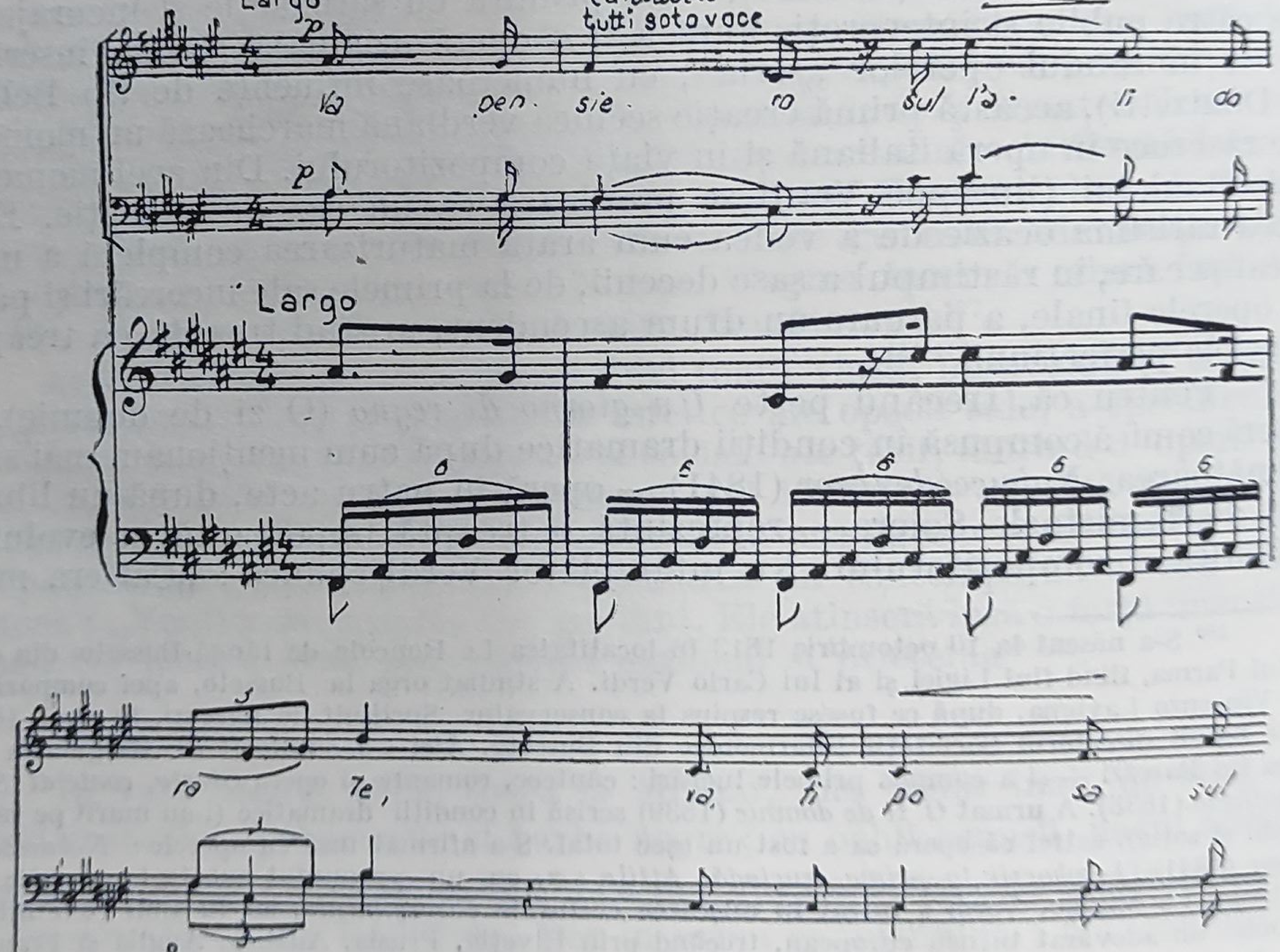
---

[180] S-a născut la 10 octombrie 1813 în localitatea Le Roncole de lângă Busseto din ducatul Parma, fiind fiul Ligiei și al lui Carlo Verdi. A studiat orga la Busseto, apoi compoziția cu Vincenzo Lavigna, după ce fusese respins la conservator. Sprijinit de Barezzi, în anul 1833 este numit directorul Societății Filarmonice din Busseto. Aici s-a căsătorit cu Marguerita — fiica lui Barezzi — și a compus primele lucrări : cântece, romanțe și opera *Oberto, conte di San Bonifacio* (1838). A urmat *O zi de domnie* (1839) scrisă în condiții dramatice (i-au murit pe rând copiii și soția), astfel că opera sa a fost un eșec total. S-a afirmat însă cu operele : *Nabuccodonosor* (1841), *Lombarzii în prima cruciadă*, *Attila* ș.a. cu un pronunțat substrat patriotic și național. La Milano, Verdi a intrat în mișcarea culturală *Risorgimento*, iar în anul 1847 întreprinde un adevărat turneu european, trecând prin Elveția, Prusia, Austria, Anglia și Franța. La Paris o reîntâlnește pe Giuseppina Strepponi care îi va deveni a doua soție. În anul 1850 se stabilește la Vila Santa Agata de lângă Busseto unde vara ,,se transforma în fermier'', în paralel continuând să compună cu o neîntreruptă pasiune operele sale : *Rigoletto*, *Trubadurul*, *Traviata*, *Vecerniile siciliene*, *Simon Boccanegra*, *Un bal mascat*, *Forța destinului*, *Don Carlos* ș.a. Dându-și seama de progresul continuu al artei, Verdi și-a înnoit mijloacele de expresie în spiritul tradiției italiene. Transformările s-au reflectat în operele finale : *Aida*, *Otello* și *Falstaff*.

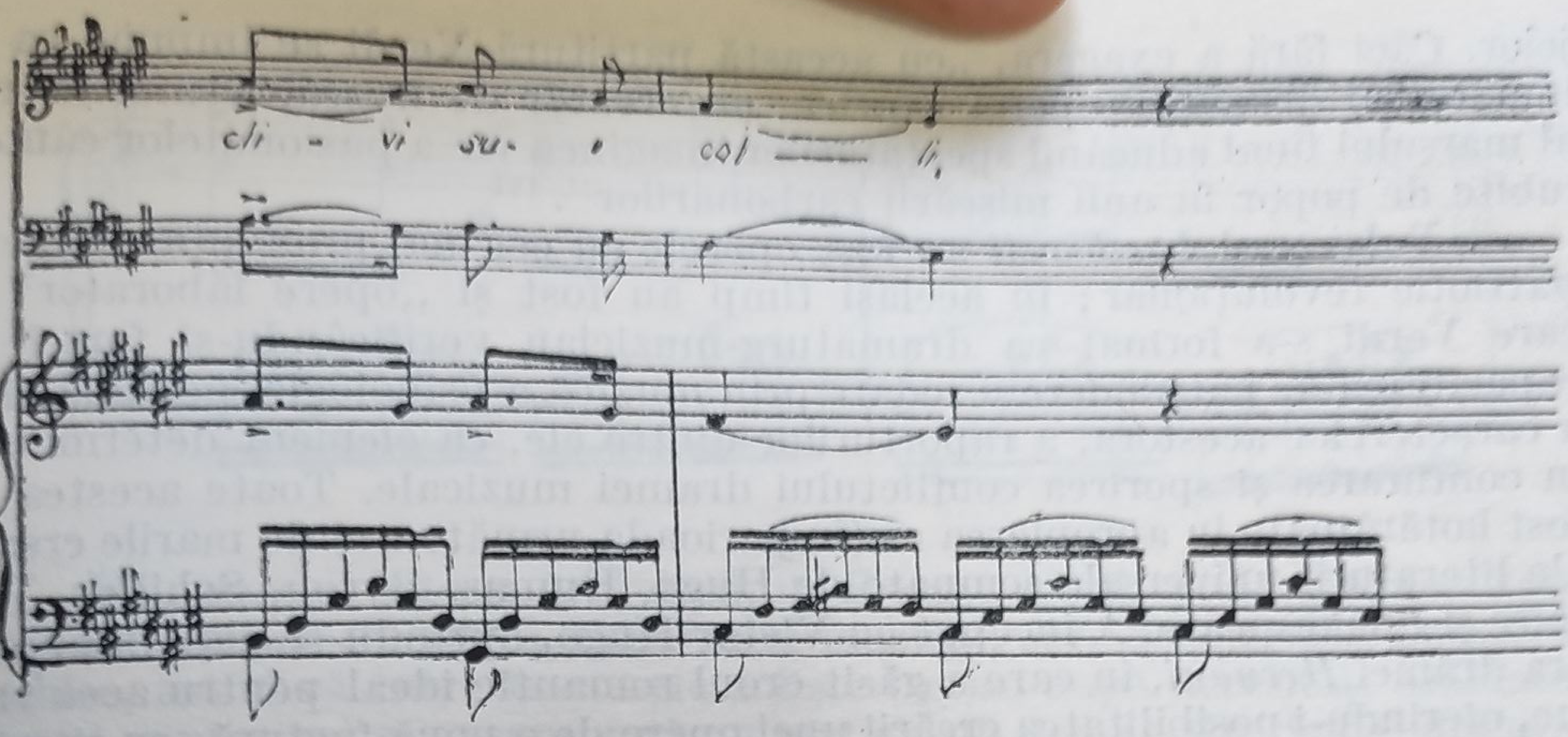
Spre sfârșitul vieții, Verdi a construit la Milano un cămin pentru muzicienii bătrâni. Păstrându-și vioiciunea și vigoarea până în ultimul an al vieții, Verdi a murit la 27 ianuarie 1901, la Milano, și a fost înmormântat —conform voinței sale — alături de soția sa Giuseppina Strepponi.

[181] Grigore Constantinescu, *Cântecul lui Orfeu*, op. cit., pag. 159.

artistică a început, de fapt, cu această operă !"[182], pentru că într-adevăr *Nabucco* (cum îi spun italienii) este prima operă în care Verdi este el însuși atât în limbaj, cât și în modalitățile de realizare a partiturii. Trecând peste unele convenționalisme și imperfecțiuni ce se mai pot întâlni, opera abundă în melodii pregnante, de o mare forță emoțională, cuprinde numeroase coruri cu rol hotărâtor în acțiune, simbolizând poporul, este unitară din punct de vedere dramaturgic și stilistic și, cel mai important lucru este că, la apariția ei (9 martie 1842), răspundea unor cerințe social-politice, italienii vizând și simțind în sclavia evreilor însăși soarta și destinul lor. Dealtfel, încă din această perioadă, Verdi participa activ la lupta de eliberare națională, acțiunile sale fiind urmărite cu un deosebit interes atât de compatrioții săi, cât și de cenzura oficială. Și cu ce entuziasm au întâmpinat italienii noua operă care, deși scrisă după un subiect biblic, era de cea mai stringentă actualitate, ceea ce a dus la stârnirea unui entuziasm care a cuprins nu numai sufletele spectatorilor, ci și ale celorlalți italieni. Nu întâmplător corul *Va pensiero sul l'ali dorate*



182 Vezi L. Solovțova, opus cit., pag. 57.



(asemenea altor pagini ale operei) a devenit un adevărat șlagăr, putând fi auzit pretutindeni, cu semnificația unui imn al redeșteptării naționale, continuând și astăzi să emoționeze și să subjuge inimile ascultătorilor.

În *Nabuccodonosor*, Verdi propunea de fapt un nou tip de operă — opera de idei politice — ce presupunea în mod necesar înnoirea mijloacelor de expresie, o nouă concepție dramaturgică și o nouă viziune asupra întregului ansamblu arhitectural. O reformă? Nicidecum. O simplă adaptare originală a ceea ce există, la situațiile istorice concrete, în condițiile unei îndelungate și stabile tradiții muzicale.

O asemenea adaptare o încearcă Verdi în opera următoare *I lombardi alla prima crociata* (Lombarzii în prima cruciadă, 1843) dramă lirică în patru acte — pe un libret din nou de Temistocle Solera, după un poem de Tommaso Grossi, poet al *Risorgimento*-ului, la rândul său după un episod din *Ierusalimul eliberat* de Torquato Tasso —, o chemare directă și fățișă adresată italienilor la lupta pentru eliberarea țării, determinând o foarte severă cenzurare a lucrării de către autoritățile austriece.

Trecând peste fabulația poetică a operei (destul de complicată de altfel[183]), să remarcăm în *Lombarzii* ascensiunea măiestriei artistice a compozitorului, începutul unei mai subtile organizări dramaturgice, subliniate prin melodii și armonii mai variate, alese cu grijă și repartizate în concordanță cu acțiunea, prin folosirea mai eficientă a timbrurilor instrumentale, printr-un raport mai echilibrat între arii și coruri, prin conturarea mai distinctă a trăirilor și trăsăturilor caracterologice ale persona-

---

[183] Pe fondul luptelor cruciaților împotriva cuceritorilor păgâni, se țese pe de o parte drama sufletească a lui Pagano care, dorind să se răzbune pe fratele său căsătorit cu fata pe care o iubeau amândoi, din greșeală își ucide tatăl. Devenit pustnic în deșert, unde se retrăsese pentru ispășirea păcatelor, Pagano se înrolează în rândul cruciaților, convins că astfel va obține mântuirea, luptând și murind ca un erou; pe de altă parte, romanticul episod de dragoste dintre cei doi tineri: Giselda — fiica cruciatului Arvino, captivă la musulmanii Antiohiei — și Oront, fiul conducătorului acestora. Dorind să o urmeze, Oront se alătură cruciaților, luptă alături de ei, fiind omorât în luptă.

jelor. Căci fără a exagera, „cu această partitură Verdi se impune ca un înnoitor al drumului operei istorice, un creator de frescă, ritmul energic al marşului final aducând spectatorilor imaginea vie a pasionatelor cântece iubite de popor în anii mişcării carbonarilor". [184]

Nabucco şi *Lombarzii* au fost operele cu cel mai pronunţat caracter patriotic revoluţionar; în acelaşi timp au fost şi „opere laborator" în care Verdi s-a format ca dramaturg-muzician verificându-şi forţele şi capacitatea de pătrundere şi redare prin muzică a psihologiei personajelor, a caracterelor acestora, a raporturilor dintre ele, ca element determinant în conturarea şi sporirea conflictului dramei muzicale. Toate acestea au fost hotărâtoare în apropierea sa (în perioada următoare) de marile creaţii ale literaturii universale semnate de Hugo, Dumas, Byron, Schiller, Voltaire şi Shakespeare. A început cu Victor Hugo, oprindu-se mai întâi asupra dramei *Hernani*, în care a găsit eroul romantic ideal pentru acea vreme, oferindu-i posibilitatea creării unei opere de o nouă factură, cu situaţii dramatice noi, cu un conflict nou, cu o puternică rezonanţă în conştiinţa publicului.

Ernani [185] (1843), operă în patru acte, pe un libret de Francesco Piave, este una dintre cele mai realizate opere ale acestei perioade. Este opera în care Verdi trece dincolo de convenţionalisme şi creează o adevărată dramă muzicală. Acţiunea operei [186] aduce în scenă evenimente dramatice din Spania lui Carol al V-lea, cu personaje bine conturate şi caractere puternice. Este prima operă în care Verdi nu urmăreşte descrieri amănunţite (acestea aparţin deja trecutului), ci unitatea de ansamblu a lucrării, dintre muzică şi acţiunea dramei. Nu întâmplător, în introducerea orchestrală schiţează două idei muzicale cu rol de leit-motiv, ce rezumă de fapt acţiunea operei. Prima, sumbră, funebră, cea a jurământului lui Ernani,



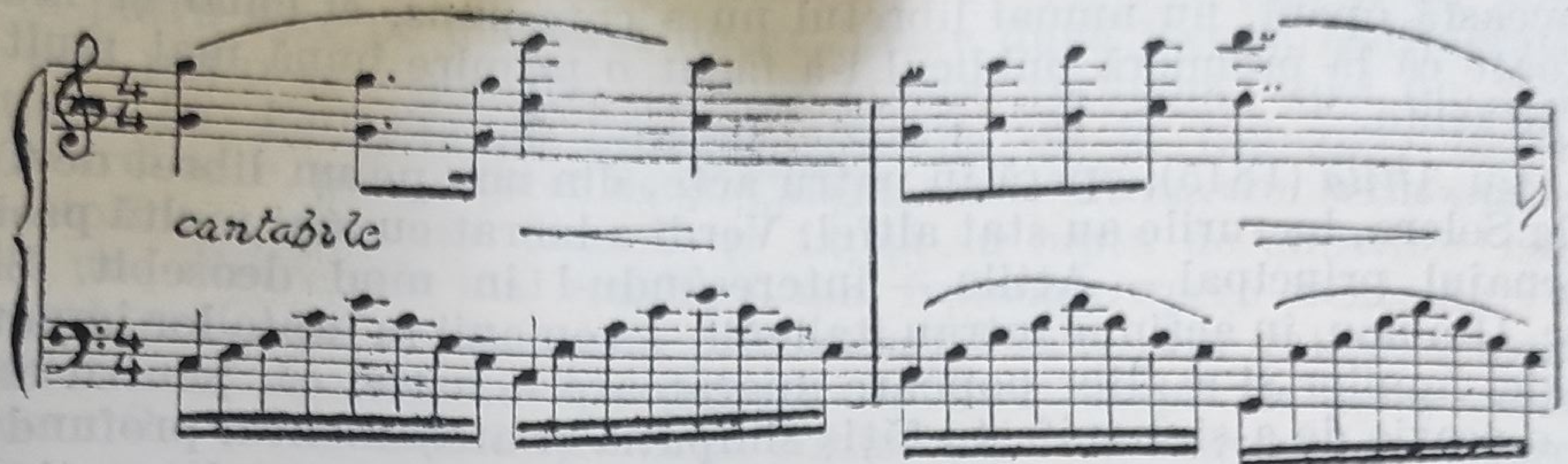
cea de a doua, patetică, volitivă, a dragostei dintre Elvira şi Ernani.

---

[184] Grigore Constantinescu, op. cit., pag. 144.

[185] *Ernani* este titlul dat de Verdi după *Hernani* de V. Hugo.

[186] Dorind să-şi răzbune tatăl executat de regele Carol al V-lea, Ernani adună o ceată de răzvrătiţi cu care porneşte împotriva suveranului. Învinşi, aceştia sunt condamnaţi la moarte, iar Elvira, fata iubită de Ernani, urmează să se căsătorească cu bătrânul de Silva. Travestit, Ernani vine la ospăţ şi se predă rivalului său care, în dorinţa de a se răzbuna, îl provoacă la duel. Cel de-al treilea pretendent la inima Elvirei este însuşi regele, care reuşeşte să o răpească, astfel că de Silva renunţă la duelul cu Ernani, punându-l în schimb să jure că va muri atunci când i-o va cere prin semnalul dat de cornul de vânătoare şi se unesc în dorinţa comună de a se răzbuna pe rege. Descoperind complotul, regele îi condamnă la moarte, dar la rugămintile Elvirei îl iartă pe Ernani şi consimte la căsătoria lui cu Elvira. În toiul ospăţului, de Silva sună din corn, astfel că Ernani, amintindu-şi de jurământul făcut, se dăruie morţii.



Remarcabil este și faptul că, în *Ernani*, Verdi tinde spre realizarea unei desfășurări fluente a discursului muzical, spre desființarea numerelor închise, astfel că între numerele soliste (scrise după necesități dramaturgice și expresive) și ansambluri nu mai există demarcații rigide, discursul muzical este fluent și convingător totodată. Nu este vorba de melodia infinită a lui Wagner, ci mai degrabă este o consecință firească, izvorâtă din însăși desfășurarea acțiunii ce solicita această nouă dimensiune muzicală.

Deosebit de valoroasă prin melodismul său, prin unitatea tematică și prin forța emoțională, opera s-a impus încă de la premiera venețiană (9 martie 1844), trecând apoi granițele Italiei, fiind reluată la Viena, Paris și alte centre europene.

Perioada care a urmat: ,,de la *Ernani* la *Macbeth*'', cum s-ar putea numi, a fost de rutină, operele create (4) nereușind să aducă nimic nou în arta verdiană, în limbaj, dramaturgie și arhitectură, fiind mult inferioare celor realizate anterior. O primă cauză trebuie căutată în valoarea scăzută a libretelor lipsite de forță și unitate dramatică. A doua cauză, ar putea fi absența unui suflu patriotic, revoluționar, puternic, hrană atât de mult așteptată de publicul italian în perioada premergătoare evenimentelor de la 1848. Așa de pildă, *I due Foscari* (Cei doi Foscari, 1844), operă în trei acte pe un libret de Francesco M. Piave, după tragedia cu același nume de Byron, este lipsită de acțiune puternică, nu are contraste dramatice, e statică, cu toate că prezintă o acțiune din Veneția secolului al XV-lea, deci pe un subiect italian cu caracter patriotic. Excelează însă prin melodism, prin simplitatea limbajului de o expresie elevată. Dar numai atât!

Tot așa se poate vorbi și de *Giovanna d'Arco* (Ioana d'Arc, 1844), operă în patru acte pe un libret de Temistocle Solera, după drama *Fecioara din Orleans* de Schiller, în care libretistul și-a permis numeroase licențe (a introdus o idilă amoroasă între Ioana d'Arc și regele Franței, a schimbat personajele etc.), menite să sporească gradul de interes pentru spectatori. Cu toate acestea, acțiunea operei nu răspunde exigențelor deoarece muzica este oarecum periferică și inegală, totuși cu unele momente remarcabile, dar și cu unele accente clare rossiniene, cu trimitere expresă la *Wilhelm Tell*.

Sau *Alzira* (1845), operă în trei acte pe un libret de S. Cammarano, scrisă — după cum spunea Verdi — ,,în mod mecanic și fără efort''[187],

[187] L. Solovțova, opus cit. pag. 89.

În această operă, nu numai libretul nu a corespuns, ci chiar și muzica, cu toate că la premieră publicul i-a făcut o primire bună mai mult din complezență.

Cu *Attila* (1845), operă în patru acte, din nou pe un libret de Temistocle Solera, lucrurile au stat altfel. Verdi a lucrat cu mai multă pasiune, personajul principal — Attila — interesându-l în mod deosebit. Și era firesc. Din nou, în acțiune intrau italienii — romanii în lupta lor împotriva invaziei hunilor și a altor popoare migratoare — astfel că, pentru el, era încă o ocazie de a-și manifesta fățiș simpatia și atașamentul profund față de patria sa [188]. Muzica creată este viguroasă, cu accente dramatice, cu ritmuri pregnante, așa cum o realizase și în *Lombarzii*, dar de data aceasta la frumusețea melodiilor vocale se adaugă contribuția orchestrei, al cărui rol crește considerabil.

Punctul culminant al acestei perioade îl reprezintă *Macbeth* (1846), operă în patru acte, pe un libret de Francesco Piave, după drama lui Shakespeare. Este opera cel mai mult apreciată de compozitor [189], este totodată opera cea mai bogată în elemente noi, originale, o lucrare de un intens psihologism, în care Verdi nu urmărește în mod expres reliefarea faptelor dramatice, așa cum sunt de fapt în piesa lui Shakespeare, ci redarea trăirilor, psihologia eroilor, determinantă în săvârșirea faptelor lor. Nu întâmplător în centrul acțiunii operei nu mai este Macbeth, ci soția sa, Lady Macbeth, perfidă și ambițioasă, demonică, dornică de mărire, stăpânită de dorința de a parveni, împingându-și soțul la crimă, ucigându-l pe regele Duncan, oaspetele său, pentru a-i lua locul. Pentru aceasta, Verdi recurge la noi mijloace de expresie, dintre care cele mai importante se cuvin a fi menționate.

Punând accent pe expresivitatea textului (dar aceasta numai în anumite scene, după cum spunea Verdi ,,scene principale care nu trebuie cântate ci jucate, executate cu vocea aproape stinsă, cu o pronunție misterioasă''), Verdi determină o nouă tratare a recitativului, o nouă concepție privind construcția melodică, apariția unor motive scurte, ce au menirea de a crea senzația de instabilitate, nesiguranță, și agitație. Această permanentă frământare psihologică a personajelor a determinat și o nouă armonie mult mai colorată, cu modulații mai frecvente și, cel mai important, a dus la o nouă tratare orchestrală. În *Macbeth*, Verdi folosește orchestra ca pe un adevărat personaj ce participă la dramă prin intensa simfonizare, prin realizarea unor adevărate ,,scene simfonice'' cum ar fi, spre exemplu, scena prezicerii vrăjitoarelor, scena finală cu splendida sa fugă simfonică și altele.

După *Macbeth*, creația lui Verdi cunoaște din nou o perioadă de inconstanțe valorice, în care subiectele, libretele și inspirația compozitorului nu reușesc să determine apariția unor mari capodopere. Astfel au fost : *I Masnadieri* (Hoții, 1847), operă în patru acte pe un libret de Andrea de Maffei (soțul Clarinei de Maffei), după drama lui Schiller, defi-

---

[188] A rămas celebră replica lui Actius dată lui Attila : ,,A vrai tu luniverso, resti l'Italia, resti l'Italia a me !'' (Ia-ți întreaga lume, dar lasă-mi Italia mie !).

[189] Opera a fost dedicată lui Antonio Barezzi, căruia îi scria ,,Iată *Macbeth*, opera pe care o iubesc cel mai mult dintre toate lucrările mele și care cred că merită cel mai mult să vă fie dedicată Dv.''. Vezi Solovțova, op. cit. pag. 103.

citară în dramaturgia scenică și muzicală; *Il Corsaro* (Corsarul, 1848), operă în patru acte pe un libret de Fr. Piave după Byron, considerată a fi cea mai puțin realizată din întreaga creație verdiană; apoi din nou o excepție — *La Battaglia di Legnano* (Bătălia de la Legnano, 1848) — operă în trei acte, pe un libret de S. Cammarano, ultima din seria operelor eroico-istorice — chemare directă și fățișă la lupta de eliberare națională —, una dintre cele mai reușite și mai frumoase opere create de Verdi în această perioadă, remarcabilă prin mesajul său, prin valoarea muzicii din care se distinge uvertura, o pagină simfonică amplă de mare valoare, prin corurile și ansamblurile vocal-simfonice, realizate cu un puternic ecou în conștiința italienilor (de ex. corul „*Viva Italia*!"), prin utilizarea mai conștientă și mai accentuată a motivelor conducătoare; *Luiza Miller* (1849), operă în trei acte pe un libret de S. Cammarano după piesa *Intrigă și iubire* de Schiller, în care se observă începutul unor antiteze sociale, pentru care Verdi recurge la intonații și ritmuri de factură populară și în fine, *Stiffelio* (1850), operă în trei acte pe un libret de Fr. Piave după o piesă modestă de Sauvestre și Bourgeois (scriitori francezi), revizuită ulterior și intitulată *Aroldo*, din nou o operă modestă atât din cauza libretului cu o dramaturgie palidă, cât și din cauza muzicii, și ea „pe măsura" libretului, cu toate că pe parcurs apar unele melodii splendide, într-o înveșmântare armonică, polifonică și orchestrală măiestrită și expresivă. Aceasta a fost însă ultima. Cu ea se încheie perioada căutărilor, a inconstanțelor și incertitudinilor stilistice, a tatonărilor. O perioadă de confruntări cu izbânzi și eșecuri, ce aveau să-l ducă pe Verdi la o „maturizare a înțelegerii mai profunde a dramaturgiei muzicale în care vede adevăratul viitor al operei".[190] Un viitor, altul decât cel propus de Wagner, un viitor bazat pe continuitate, pe tradițiile seculare, dar înțeles și raportat la marile dimensiuni ale prezentului muzical.

De aici înainte, pe parcursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, Verdi se prezintă la adevărata sa valoare, drept un mare artist creator de aleasă distincție și originalitate, un compozitor național matur, de cea mai autentică factură, creația sa constituindu-se ca o imensă coloană, alături de cea a lui Wagner pe care se sprijină întreaga creație de operă ce a urmat. O perioadă ce a însemnat: *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *I vespri siciliani*, *Simon Boccanegra*, *Un ballo in maschera*, *La Forza del destino*, *Don Carlos*, *Aida*, *Otello* și *Falstaff*, nume de opere celebre în lumea întreagă, adevărate trepte ascensionale spre culmile însorite ale măiestriei și perfecțiunii artistice spre care tinde orice mare creator.

Mai întâi au fost cele trei: *Rigoletto*, *Il Trovatore* și *La Traviata*.

Prima dintre acestea, *Rigoletto* (1850), operă în patru acte pe un libret de Francesco Maria Piave, după piesa *Regele se amuză* de Victor Hugo, marchează începutul acestei serii de mari creații verdiene și începutul lărgirii sferei tematice prin abordarea unor subiecte de pronunțată critică socială. Verdi găsise în drama lui Hugo o piesă minunată „cu situații dramatice zguduitoare"[191], cu personaje aflate pe diferite trepte

---

[190] Gr. Constantinescu, op. cit., pag. 146.
[191] J. Prodhomme, *Lettres inedites de Verdi* a Leon Escudier, „*Revista musicale italiana*", 1928, Vol. XXXV.

ale ierarhiei sociale, de la monarhul Francisc I, la umilul și neputinciosul său bufon, Triboulet și cârciumarul asasin, Sparafucile.

Italienizată din cauza cenzurii, opera s-a numit *Rigoletto*, Francisc I a devenit ducele de Mantua, iar Triboulet — Rigoletto, de la care și-a luat denumirea.

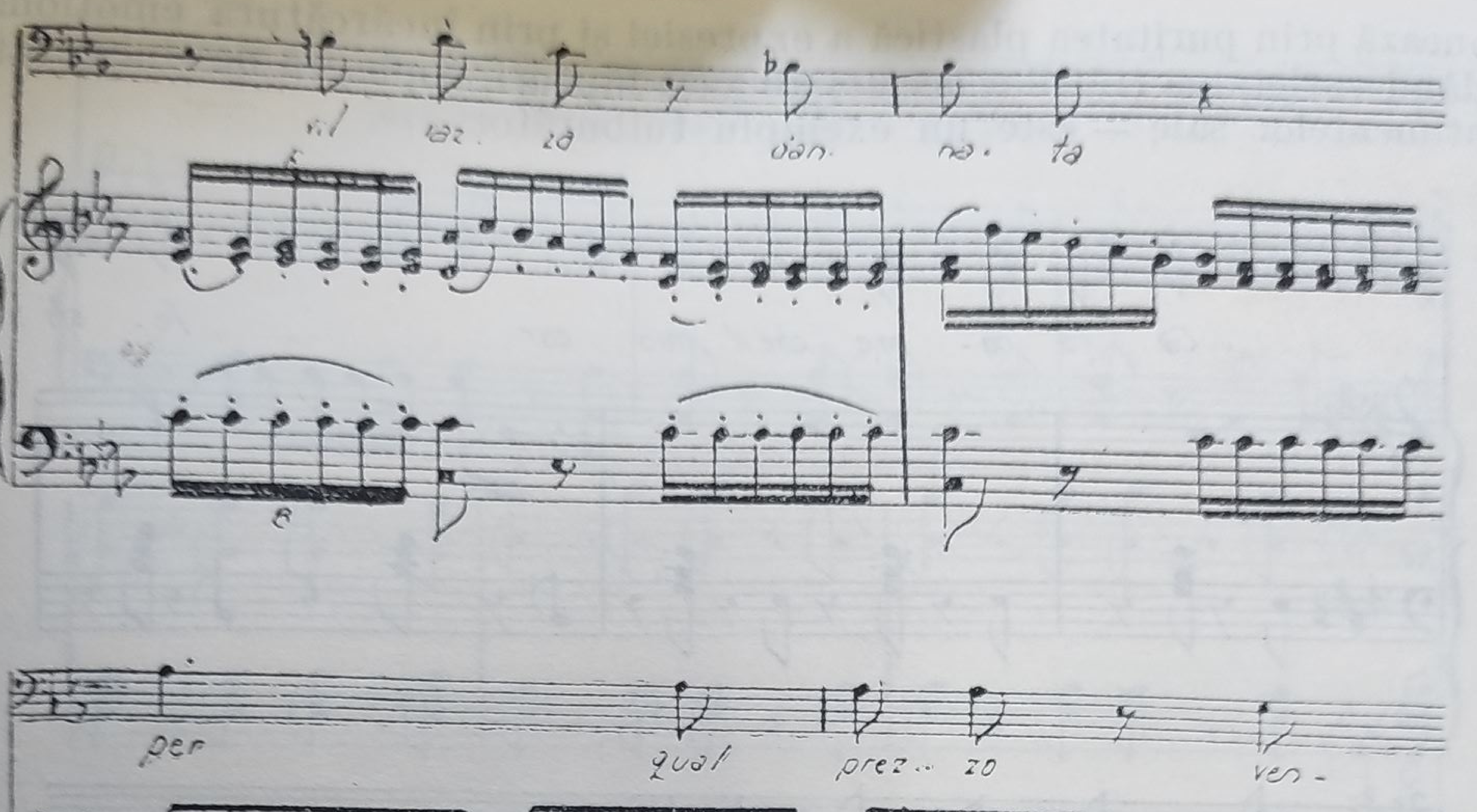
Acțiunea [192] pune în contrast pe de o parte viața ușuratică hedonică, imorală și desfrânată a ducelui, pe care nici o lege nu-l poate pedepsi pentru faptele sale reprobabile, nici chiar răzbunarea celor umiliți; pe de altă parte, drama hidosului și ridicolului bufon Rigoletto — tată iubitor, plin de dragoste pentru fiica sa Gilda, pură și castă, amândoi victime ale inechității sociale, abuzului și corupției morale.

Cu o inegalabilă forță reușește Verdi să contureze chipurile personajelor operei sale în cadrul acestei intrigi dramatice, conferindu-le individualitate și loc distinct în acțiune, reliefându-le caracterele și trăirile, sub aspect psihologic, ce le determină acțiunile.

Astfel, Rigoletto — personajul central al dramei, de o mare complexitate a trăirilor sufletești — este o figură tragică. Intervențiile sale îi accentuează trăsăturile: respingător și antipatizat, crud și necruțător în actul întâi, suspicios cu curtenii, prefăcut dar îngrijorat de soarta fiicei dispărute de acasă, mânios și răzbunător apoi. în actul al treilea,



[192] La petrecerea oferită în palatul său, ducele de Mantua povestește invitaților despre o necunoscută care l-a cucerit prin grația sa. Apoi dispare cu frumoasa contesă Ceprano în timp ce Rigoletto îi ironizează soțul. Ironiile sale sunt adresate și contelui Monterone, revoltat pe duce pentru că i-a sedus fiica; astfel că îl blestemă pe bufon ca fiind cel mai apropiat complice al acestuia. Îngrozit, Rigoletto se îndreaptă spre casă spre a-și apăra fiica. După plecarea bufonului sosește însă ducele, travestit în student, declarându-i Gildei iubire veșnică. Răpită apoi de curtenii ostili lui Rigoletto, Gilda este dusă la palatul ducelui și dăruită acestuia. Descoperind adevărul, Rigoletto jură să se răzbune. Astfel că îi cere spadasinului Sparafucile să-l ucidă pe ducele aflat în cârciumă, unde petrece cu Maddalena. Dar Gilda află planul lui Sparafucile și pentru că îl iubește pe duce, se jertfește pentru el. Travestită, pătrunde în han ca „primul venit", fiind ucisă în locul altuia. Rigoletto sosește, plătește și primește sacul în care crede că se află ducele dar ... deodată i se aude cântecul de petrecere *La donna e mobile*. În culmea disperării deschide sacul și o descoperă pe Gilda muribundă, prăbușindu-se covârșit de durere peste trupul ei.

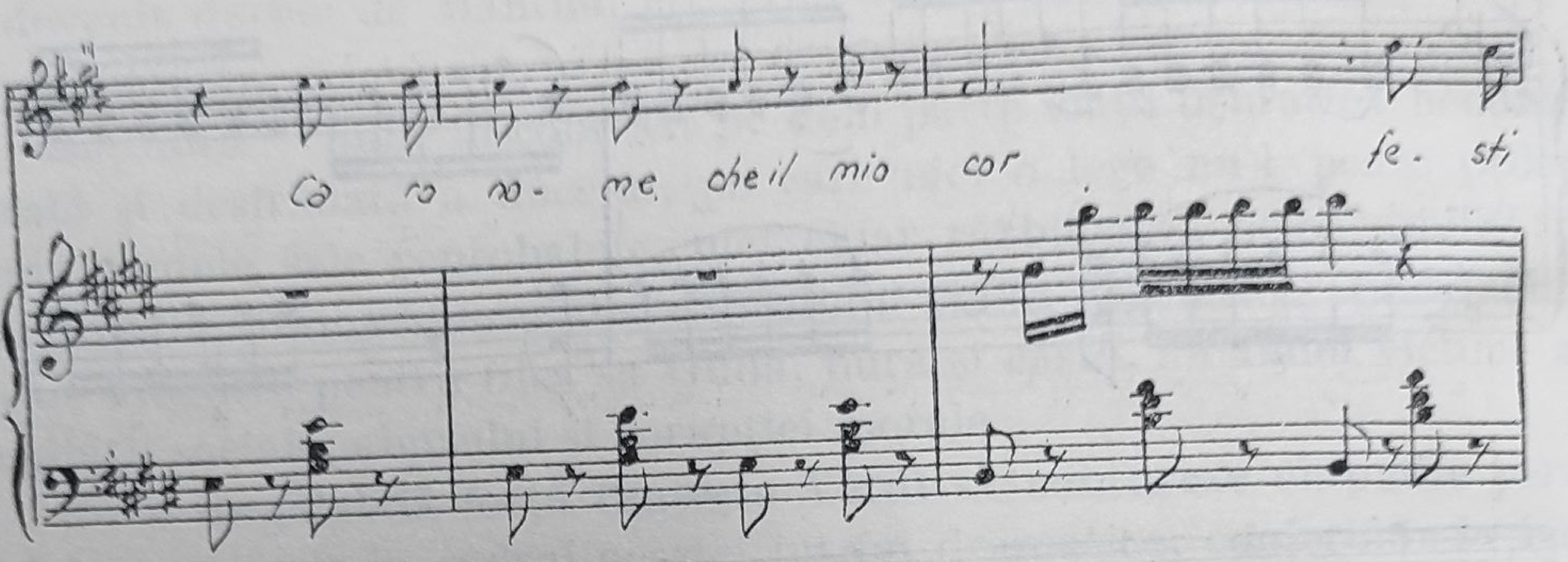


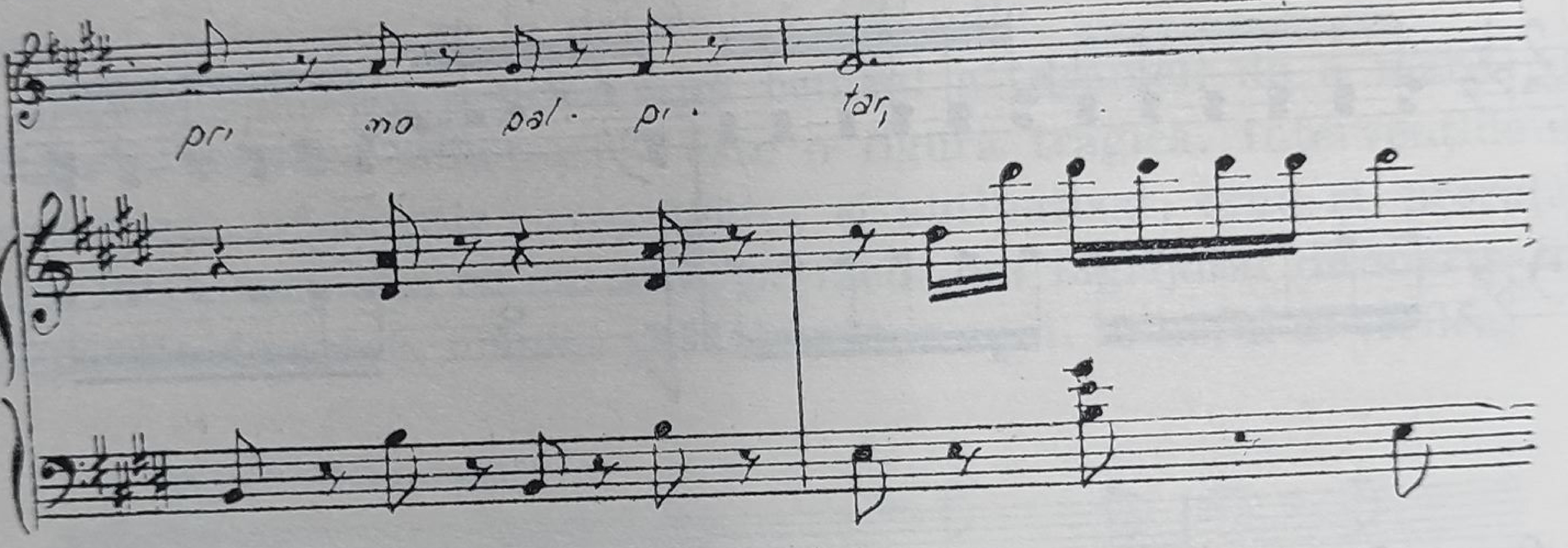
zdrobit și înăbușit de durere, în final. Construcțiile melodice sunt aici pe măsura personajului. Melodiile primesc o altă fizionomie, concordantă cu trăirile și acțiunile sale; sunt un fel de recitare sacadată, cu ondulații intonaționale de o mare expresivitate, ca în exemplul de mai sus.

De o mare valoare artistică, este portretul muzical al Gildei, un adevărat model feminin, ideal, creat de Verdi. O mare eroină sensibilă și pură, integră și nobilă, constantă în dragostea ei naivă pentru duce, până la sacrificiul suprem.

Nimic mai adecvat decât muzica încredințată ei. Aria *Caro nome che il mio cor* (Nume drag eu te ador) — cântată calm în „sotto voce” cum indică compozitorul, construită în formă variațională (în funcție de stările sufletești prin care trece eroina), cu melodii de mare simplitate ce impre-

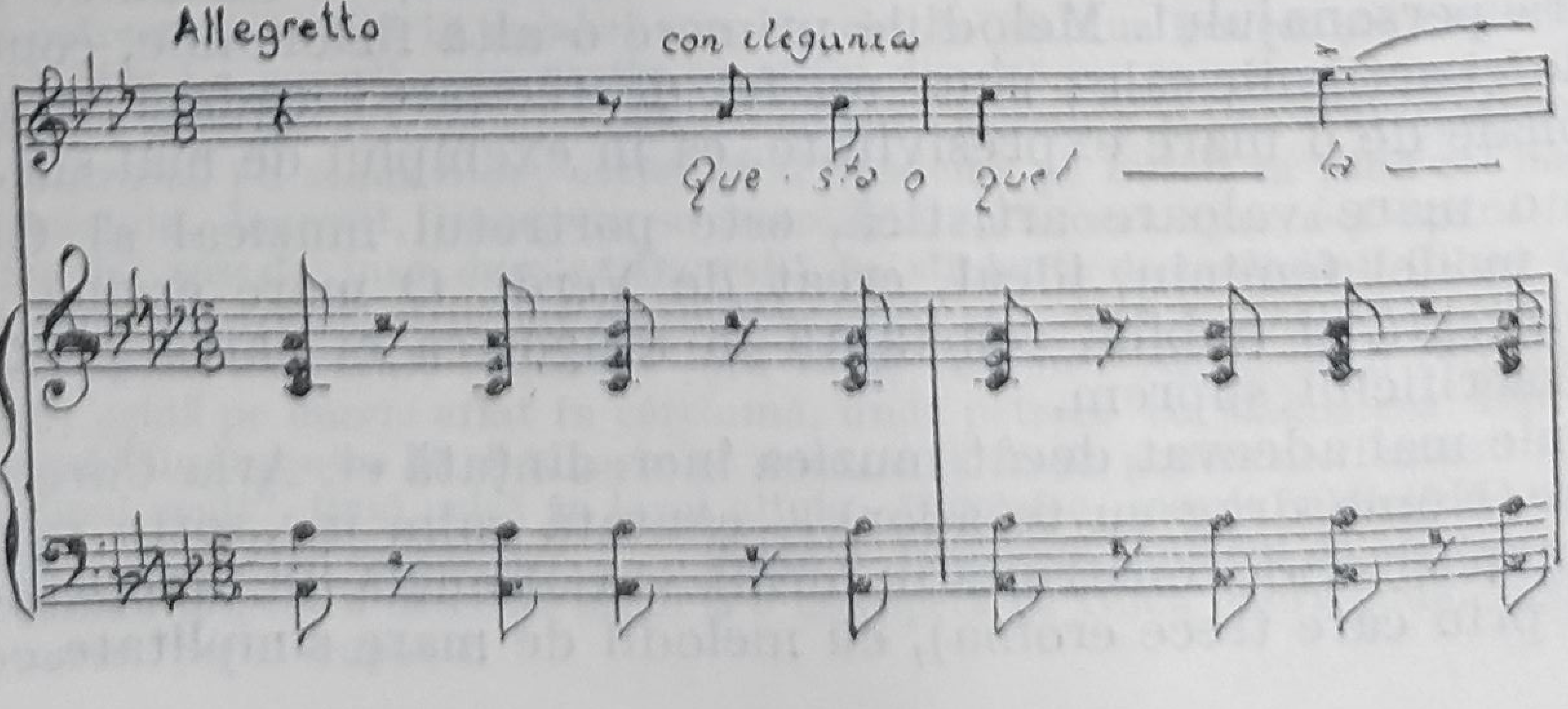
sionează prin puritatea plastică a expresiei și prin încărcătura emoțională redând varietatea trăirilor acestei gingașe făpturi, copleșită de sinceritatea sentimentelor sale — este un exemplu tulburător.

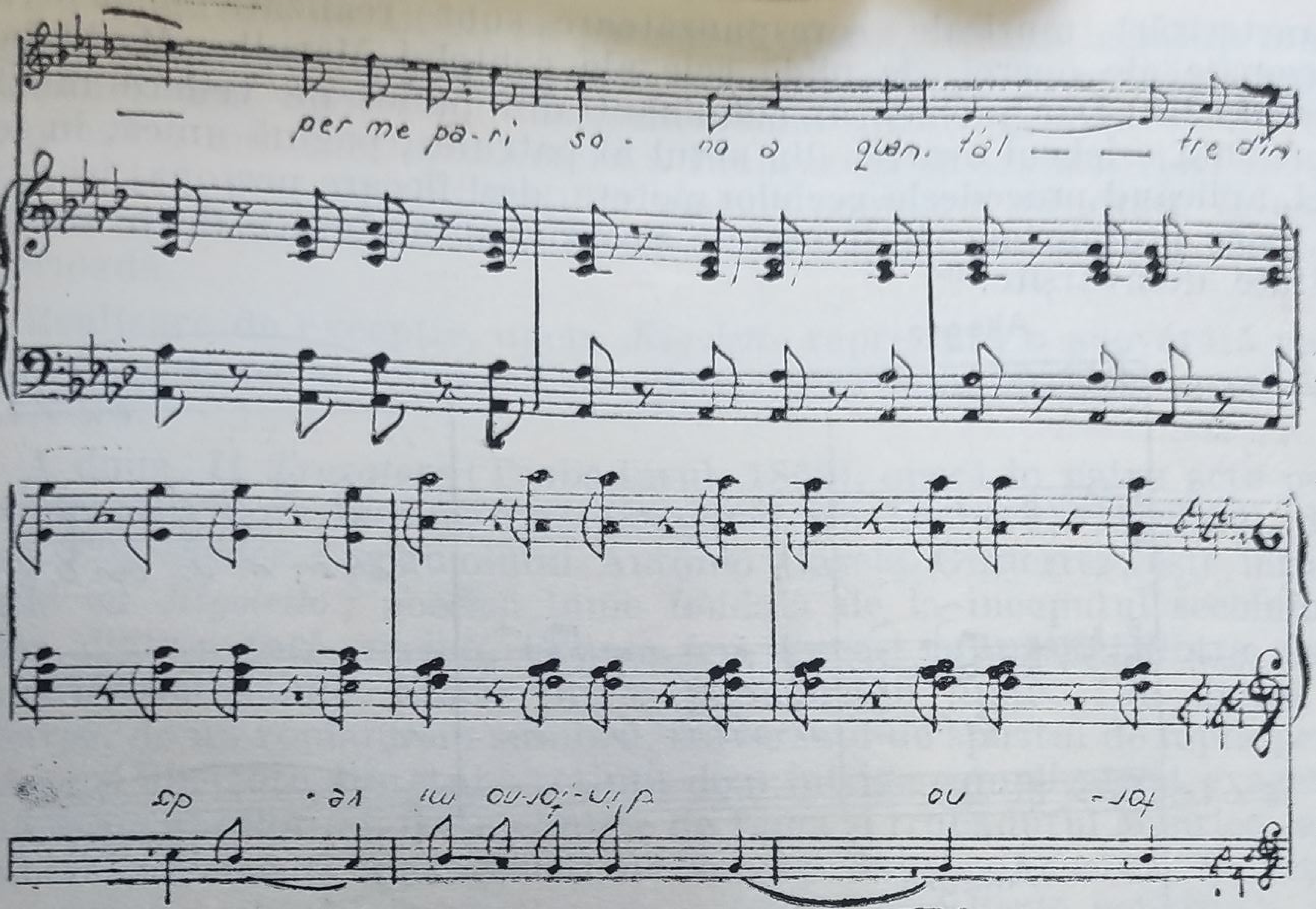




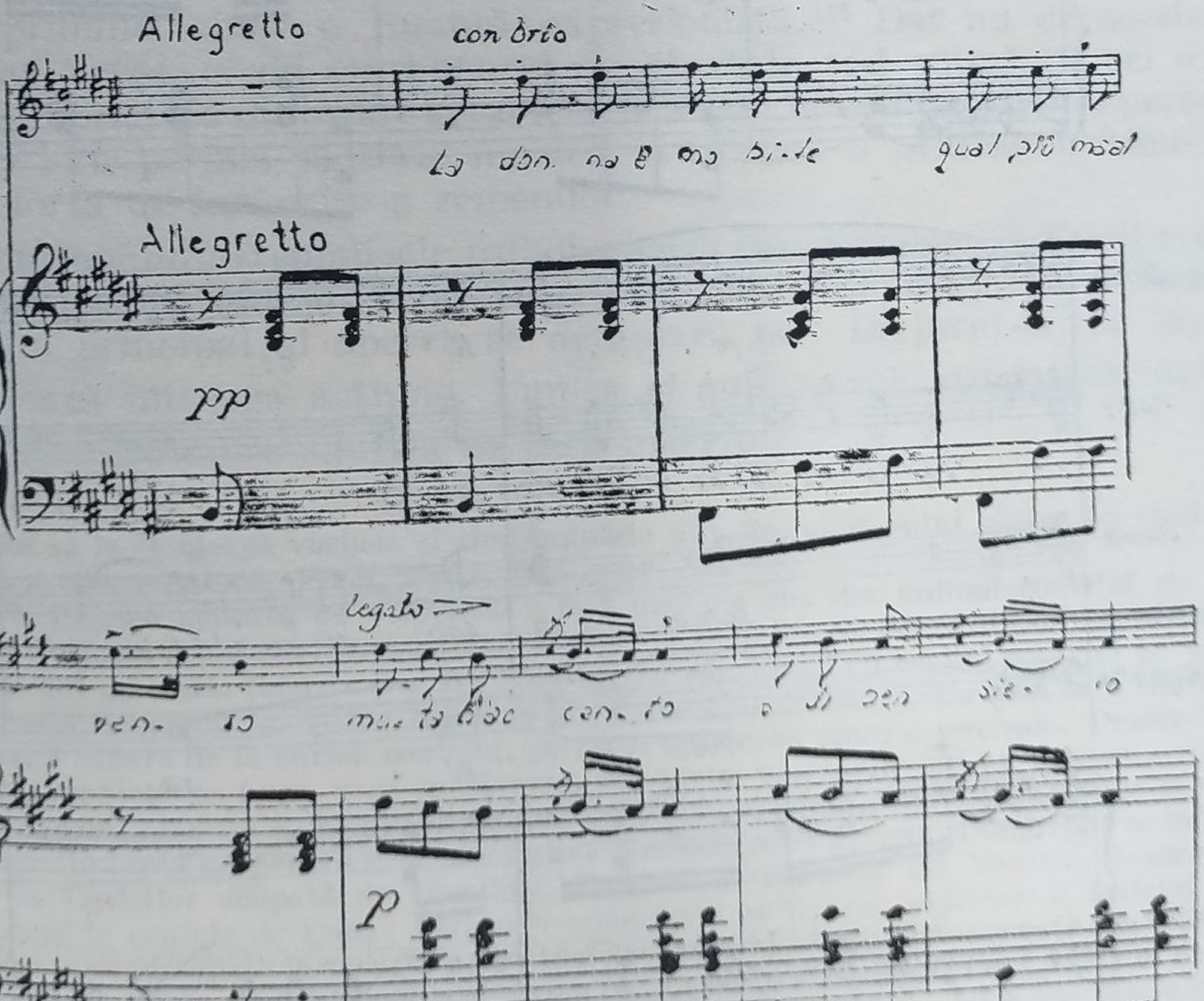
În contrast, ducele de Mantua, caracter mizerabil, preocupat numai de distracții și aventuri amoroase, un frivol, cinic, ușuratic, crud și inuman, este încadrat în sfere intonaționale ce-i conturează splendid întreaga fizionomie și caracterul. Și prin ce melodii ! De o extraordinară simplitate și suplețe, atât de pregnante și de plastice încât, încă din timpul repetițiilor pentru premieră de la Veneția (11 martie 1851), au devenit șlagăre.

Astfel este aria *Questa o quella per me* (Pentru mine femeile toate sunt la fel ...)



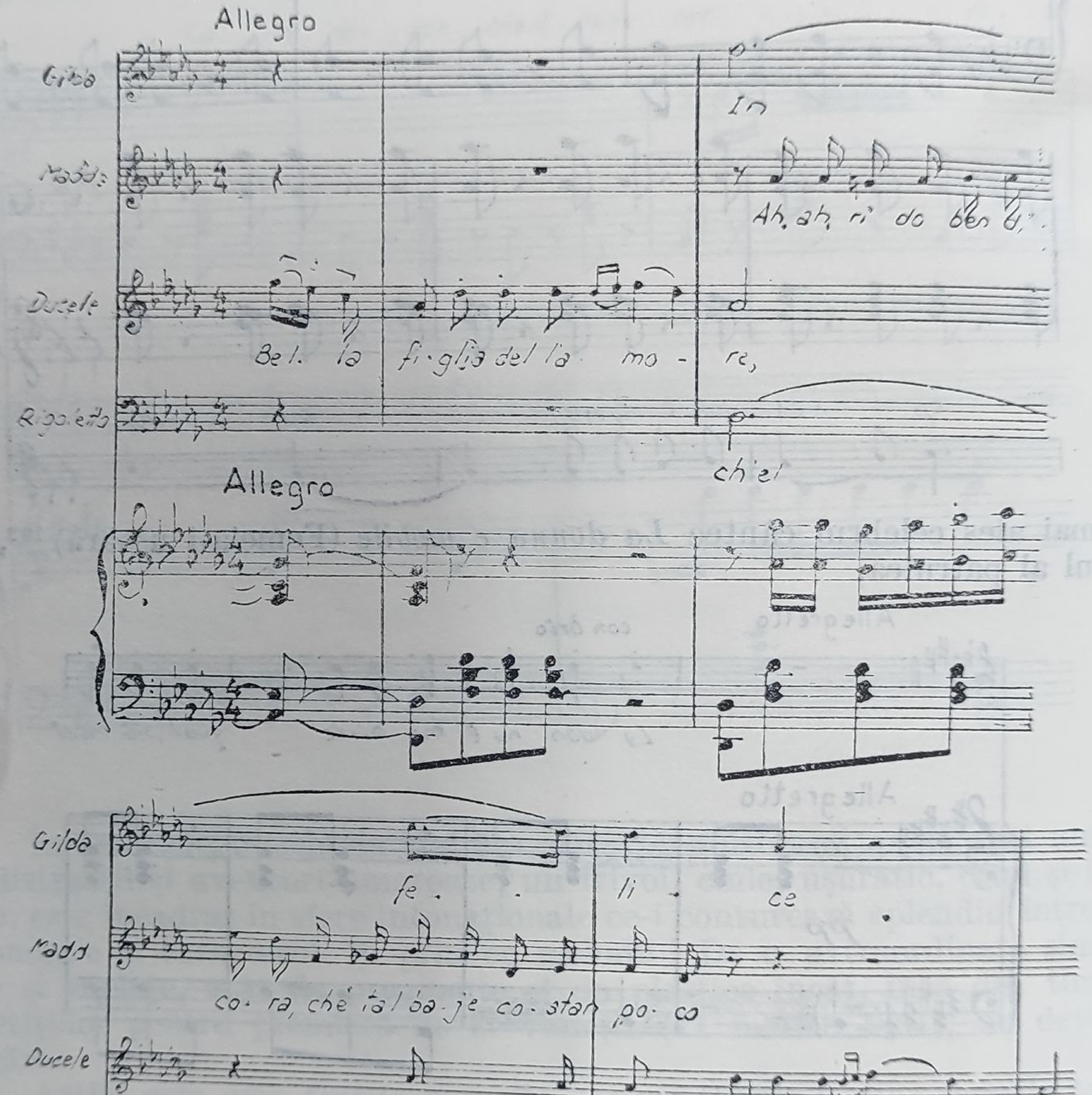


și mai ales celebrul cântec *La donna e mobile* (Femeia-i ușoară)[193], din actul al patrulea,



[193] Se spune că acest cântec a fost ținut de Verdi în secret până la ultima repetiție, de teama de a nu se face cunoscut înainte de premieră. Cu toate acestea, la ieșirea din scenă, pretutindeni se fredona *La donna e mobile*. Vezi, L. Solovtova, op. cit., pag. 158.

Caracterizări muzicale corespunzătoare sunt realizate și pentru alte personaje ale operei, de pildă cele ale contelui Marullo, Maddalenei și Sparafucile. Dar momentul culminant din punct de vedere muzical îl reprezintă celebrul cvartet din actul al patrulea, pagină unică, în felul ei căci, aplicând procedeele vechilor motete, deși fiecare personaj își exprimă cu mare profunzime simțămintele proprii, ansamblul e de o armonie și unitate desăvârșite.[194]



[194] La premiera de la Paris din 1857, ascultând opera, V. Hugo a spus despre acest cvartet :,,Dacă aș fi putut face în dramele mele ca patru personaje să vorbească concomitent

De remarcat, de altfel, pe parcursul operei, strânsa legătură dintre muzică și libret realizată într-o nouă manieră, muzica accentuând expresivitatea textului. Sporește, de asemenea, rolul și forța de expresie a orchestrei, printr-o mai subtilă selectare a timbrurilor instrumentelor. Remarcăm, totodată, prezența intonațiilor muzicii populare, încadrate în marea tradiție a bel canto-ului — atât de caracteristică muzicii italiene din această perioadă.

Realizare de excepție, opera *Rigoletto* reprezintă o adevărată culme a creației lui Verdi și a muzicii de operă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

A doua, *Il Trovatore* (Trubadurul, 1852), operă în patru acte pe un libret de Salvatore Cammarano (terminat de Leone E. Bardare), după drama *El trobador* a spaniolului Antonio Garcia Gutierrez, este înrudită tematic cu *Rigoletto ;* aceeași lume feudală de la începutul secolului al XV-lea dintr-o țară vecină, Spania, cu aceeași prăpastie dintre clasele sociale ireconciliabile, aflate într-o permanentă luptă. Din drama lui Gutierrez, de un romantism sumbru, traversată de spiritul de luptă pentru dreptate și libertate, libretul a reținut doar intriga complicată și exagerată, țesută în jurul celor doi frați, contele de Luna și trubadurul Manrico, aflați în tabere adverse și îndrăgostiți de aceeași femeie, Leonora. O acțiune cu numeroase situații dramatice, cu o foarte complicată evoluție a unor destine umane angajate în luptă, o acțiune al cărei deznodământ (prin tragism) depășește limitele romantismului, trecând în sferele naturalismului, primind chiar o nuanță expresionistă.[195] Dar nu de acestea a fost atras Verdi, ci de sentimentul de libertate ce-i animă pe cei mulți, de marea varietate de tipuri caracteriale aflate în conflict, de numeroasele scene ce i-au permis să scrie muzică, o muzică à „L'Italienissimo", cu o mare forță de înrâurire a semenilor.

Continuându-și analizele psihologice și caracterologice, Verdi creează în *Trubadurul* personaje ferme cu pasiuni puternice, dintre care Azucena, personajul principal al operei, se detașează net. În jurul ei, de fapt, se concentrează întreaga acțiune. Lumea ei sufletească, dragostea maternă și setea de răzbunare sunt la ea fără margini.

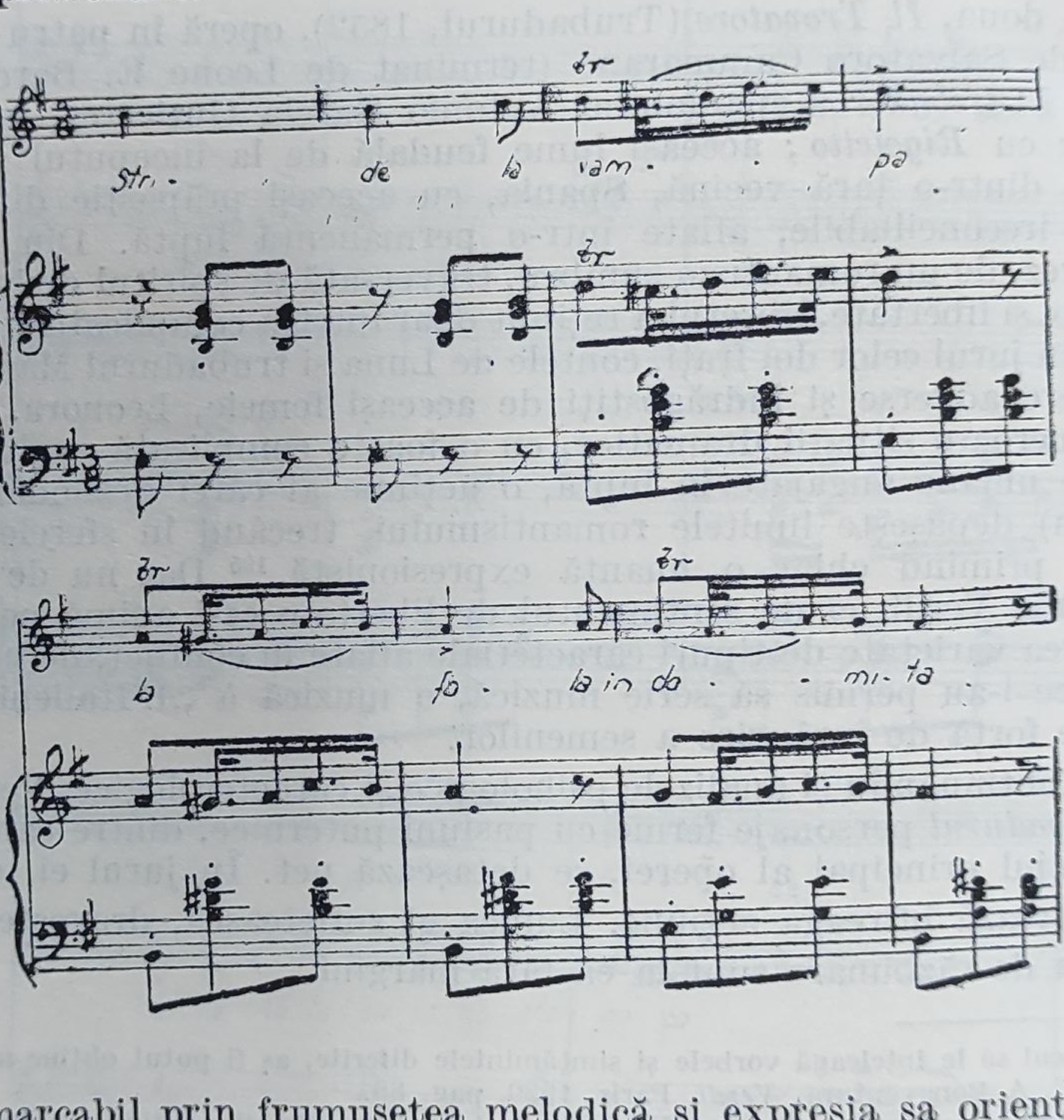
---

iar publicul să le înțeleagă vorbele și simțămintele diferite, aș fi putut obține un efect la fel de mare". A Bonaventura, *Verdi*, Paris. 1930, pag. 85.

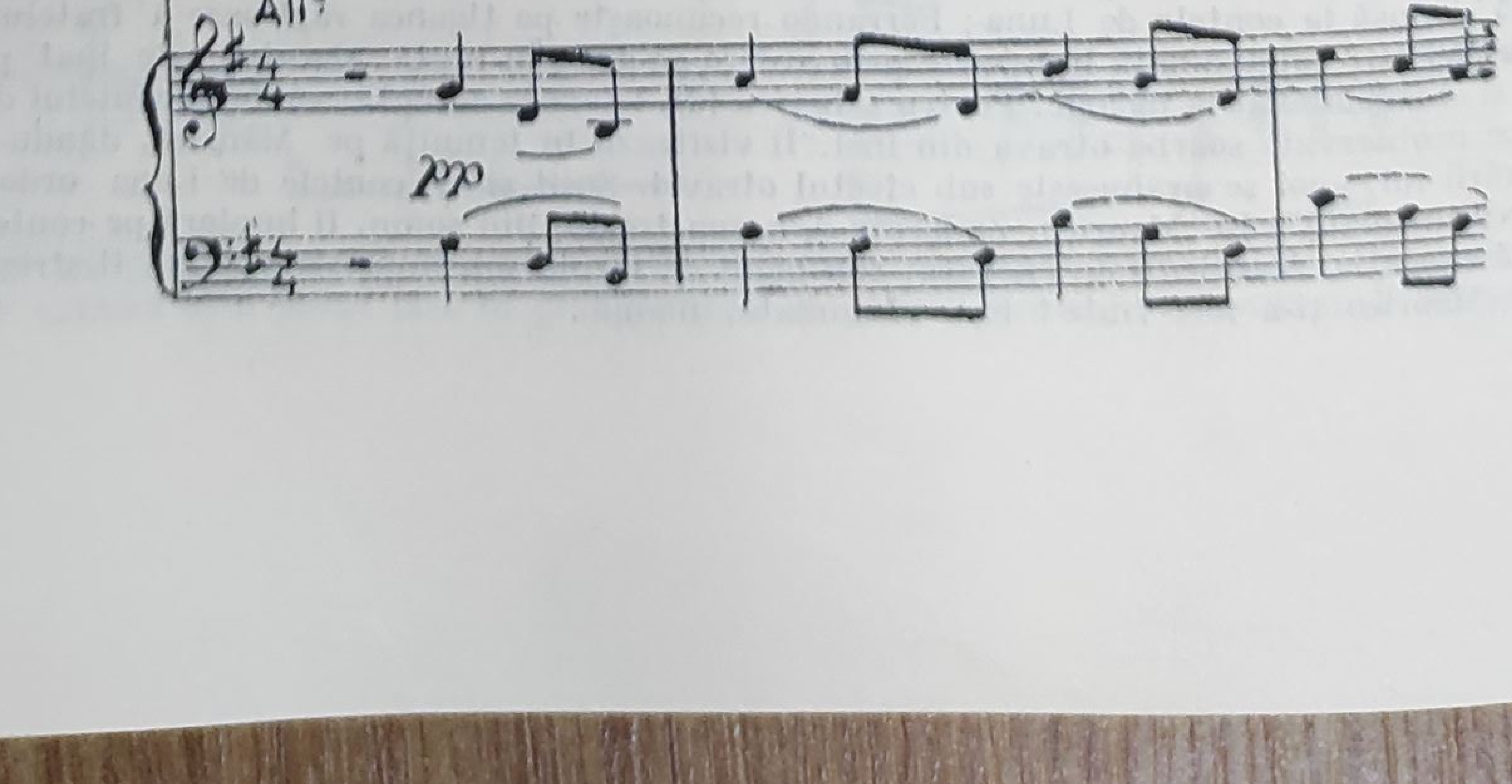
[195] O țigancă acuzată de vrăjitorie a fost arsă pe rug din ordinul contelui de Luna. Pentru a o răzbuna, Azucena, fiica acesteia, a răpit pe unul din cei doi fii ai contelui să-l arunce în foc. Dar din greșeală, țiganca și-a ars propriul fiu rămânând cu copilul contelui pe care l-a crescut, acesta devenind un viteaz luptător și un renumit trubadur. Cu arta sa a fermecat-o pe Leonora, o tânără de la curtea contelui, căreia îi adresează duioase serenade. Descoperindu-l pe trubadur, contele de Luna vede în Manrico nu numai un rival, ci și un dușman, conducător al răsculaților. Indusă în eroare că Manrico a murit în luptă, Leonora se decide să meargă la mânăstire. În lupta lor pentru Leonora câștigă Manrico, sosit primul, și împreună se îndreaptă spre cetatea Castellor ocupată de răsculați. Pornind în căutarea lui Manrico, Azucena este prinsă și dusă la contele de Luna ; Ferrando recunoaște pe țiganca răpitoare a fratelui contelui ; astfel este condamnată la moarte prin ardere pe rug. În luptă, Manrico este luat prizonier fiind și el condamnat la moarte. Pentru salvarea lui, Leonora acceptă să fie a contelui de Luna dar pe neobservate soarbe otrava din inel. Îl vizitează în temniță pe Manrico, dându-i vestea eliberării lui, apoi se prăbușește sub efectul otravei. Sosit și el, contele de Luna ordonă executarea imediată a lui Manrico. Zadarnic Azucena trezită din somn, îl imploră pe conte să oprească execuția. Manrico este executat sub ochii ei, iar ea sub impresia șocului, îi strigă contelui : „Manrico ți-a fost frate ! Ești răzbunată, mamă !"

Melodiile încredinţate ei sunt pe aceeaşi măsură; sunt simple ca factură, dar de o forţă expresivă extraordinară.

Chipul ei se conturează la începutul actului al doilea, una dintre cele mai izbutite scene ale operei: în munţi, în mijlocul şatrei de ţigani nomazi făurari, în flăcările focului, Azucena are imaginea cumplitelor întâmplări povestite de Ferrando, fantoma mamei sale, arsă pe rug de bătrânul conte de Luna urmărind-o pretutindeni, cerându-i răzbunare. Cântecul Azucenei, de construcţie liberă — evocând amintirile dureroase ale clipelor teribile trăite de ţigancă — dau scenei respective o forţă dramatică impresionantă.



Remarcabil prin frumuseţea melodică şi expresia sa orientală este şi corul ţiganilor (întrerupt de cântul Azucenei), în care loviturile de ciocan sunt de un efect cu totul deosebit.





Trăsături distincte îi conferă Verdi şi lui Manrico pe care, în general, îl menţine cât mai apropiat ca sferă expresivă de Azucena. Lui Manrico îi sunt proprii însă două firi, care se opun, dar care nu se exclud. Pe de o parte, artistul poet şi cântăreţ, pentru care Verdi a creat melodii de mare sensibilitate cuceritoare prin frumuseţea şi sinceritatea expresiei;



pe de altă parte, luptătorul neînfricat, conducătorul răzvrătiţilor pentru libertate, tipul eroic care îşi păstrează însă caracterul de poet visător.



În toată splendoarea este caracterizată și Leonora care, chiar dacă nu o „egalează'' pe Azucena, reușește totuși să se distingă din ansamblul acțiunii prin puritatea sentimentelor ei,



prin devotamentul său fără margini pentru Manrico. În contrast cu aceste trei personaje luminoase, apare chipul contelui de Luna, un „grande spaniol'' crud și neîndurător, răzbunător și înrăit, dar care o iubește cu aceeași ardoare pe Leonora, ca și Manrico. Aria sa



este una dintre cele mai inspirate pagini ale operei.

La toate acestea se adaugă rolul important acordat orchestrei — care se impune încă din introducere ca un comentator și însoțitor discret al acțiunilor personajelor.

Remarcabilă, prin caracterul său realist, opera *Trubadurul* s-a impus încă de la premieră (Roma, 19 ianuarie 1853), muzica sa păstrând de-a lungul anilor aceeași frumusețe, vitalitate și forță emoțională, până în zilele noastre fiind cotată drept o capodoperă a teatrului liric.

Pe aceeași linie a marilor reușite verdiene se înscrie și *La Traviata* (Traviata, 1853) operă în trei acte și patru tablouri pe un libret de Fr. M. Piave, după romanul *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas-fiul. Spre deosebire de celelalte opere verdiene, *Traviata* și-a găsit mai greu locul în inimile italienilor. Acest fapt fiind determinat de ineditul acțiunii scenice [196], în ciuda realizărilor muzicale. Era pentru prima dată când pe scena teatrului de operă apăreau personaje ale societății contemporane, ale căror acțiuni se desfășoară în ambianța socială a epocii moderne. La aceasta se adăuga și caracterul demascator al moravurilor societății burgheze, o critică directă, nedisimulată, astfel că mulți din cei prezenți în lojele teatrelor se puteau găsi printre cei de pe scenă.

Îndrăzneala lui Verdi, era cu atât mai mare, cu cât eroina principală a operei, Violetta, era prezentată ca o victimă a prejudecăților societății contemporane, era o „traviata" [197] care prin noblețea sentimentelor ei întinsese o mână societății pentru a fi salvată, respingerea brutală grăbindu-i sfârșitul tragic.

În *Traviata*, intriga și acțiunea scenică sunt estompate, Verdi urmărind mai mult decât în oricare din operele anterioare conflictul interior al eroinei, zbuciumul ei sufletesc, dorința de a fi om între oameni, demnă de o dragoste sinceră și curată.

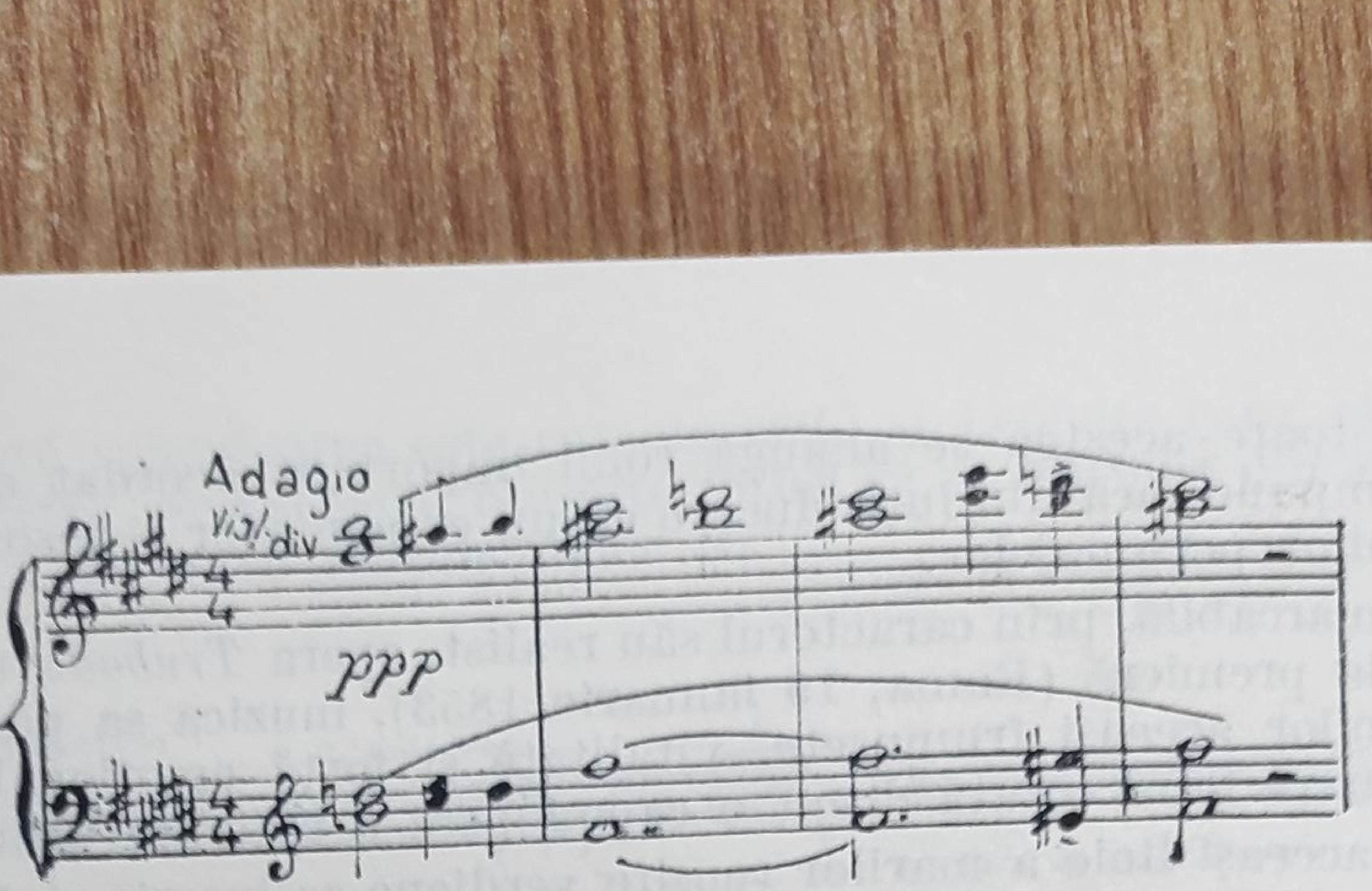
Punctele de forță ale operei, mijloacele de expresie, toate sunt concentrate în vederea realizării acestui portret realist, de intens zbucium sufletesc și trăiri psihologice, care este Violetta. Pentru aceasta, Verdi a recurs la o muzică adecvată, predominant lirică, intimistă, transparentă, menținută în *piano*, de mare finețe și efect atât în partida vocală, cât și în cea orchestrală.

Portretul Violettei nu ni se relevă de la început, ci pe parcurs. Abia schițat în preludiu prin cele două teme, prima a morții Violettei,

---

[196] În saloanele Violettei Valéry, printre invitați se află și Alfred Germont care îi este
prezentat amfitrioanei de către un prieten. Cucerit de grația și frumusețea ei, Alfred îi declară
dragoste, găsind ecou în sufletul Violettei, astfel că hotărăsc să se retragă departe de lume pen-
tru a trăi fericiți. Îngrijorat de aventura fiului său, Germont-tatăl află locul și în lipsa lui Al-
fred se înfățișează, cerându-i Violettei să renunțe la Alfred pentru a nu păta onoarea familiei
lui. Cu durere în suflet, Violetta consimte și printr-o scrisoare îi vestește lui Alfred hotărârea
ei de a se reintoarce la viața ei dinainte. La balul dat de Flora Bervoix, Alfred o reîntâlnește
pe Violetta însoțită de baronul Duphol. Refuzând să-l urmeze, Violetta este insultată nemilos
de către Alfred spre indignarea tuturor. Convins de sinceritatea sentimentelor Violettei pen-
tru fiul său, Germont vrea să repare greșeala făcută. Printr-o scrisoare o anunță de sosirea
fiului său. Dar e prea târziu. Învinsă de boală, părăsită de toți, Violetta își trăiește ultimele
ore. Sosirea lui Alfred o înviorează, îi dă speranțe în fericirea viitoare. Treptat însă puterile
o părăsesc, murind în brațele iubitului ei.

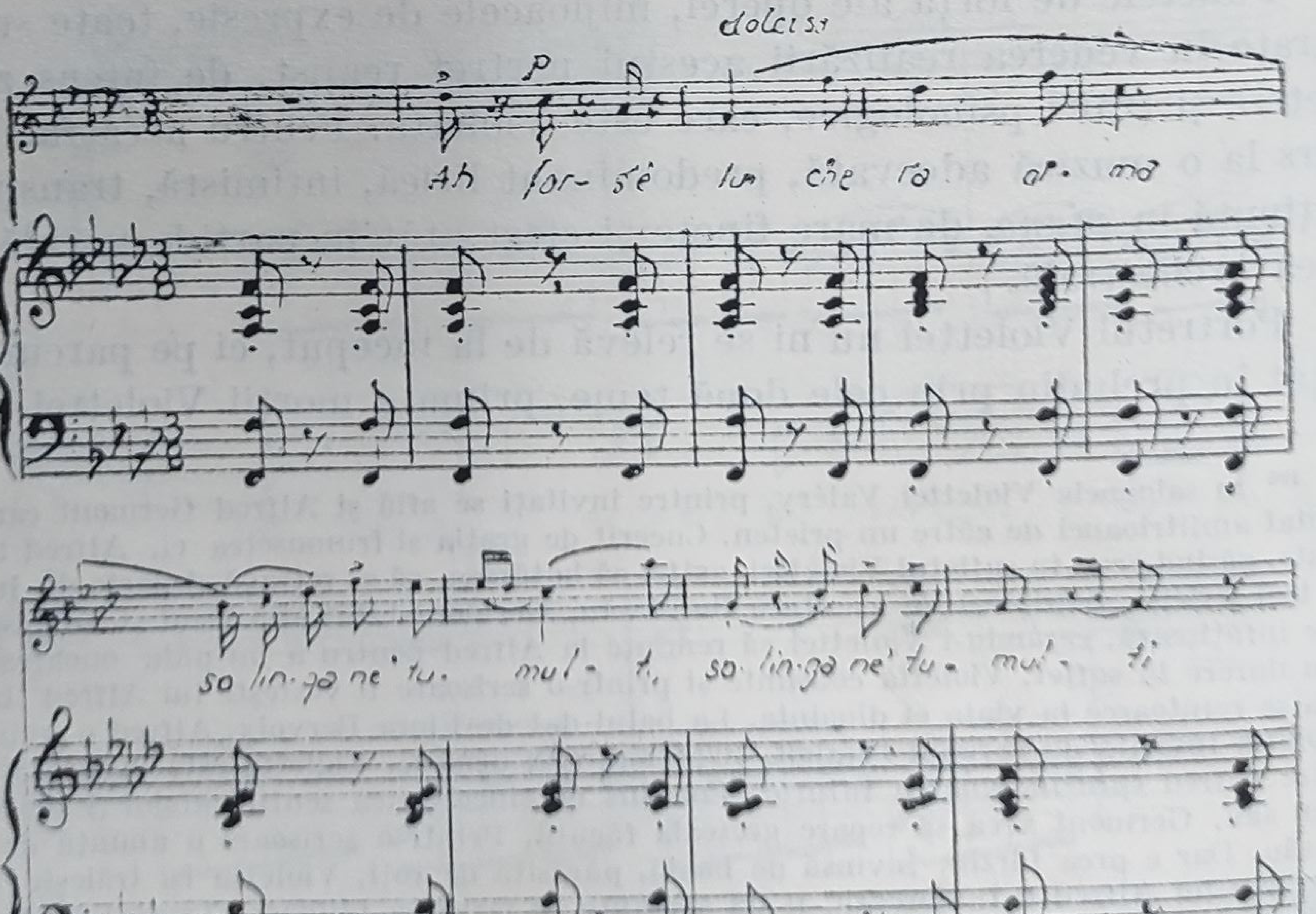
[197] Traviata, în limba italiană înseamnă femeie decăzută.



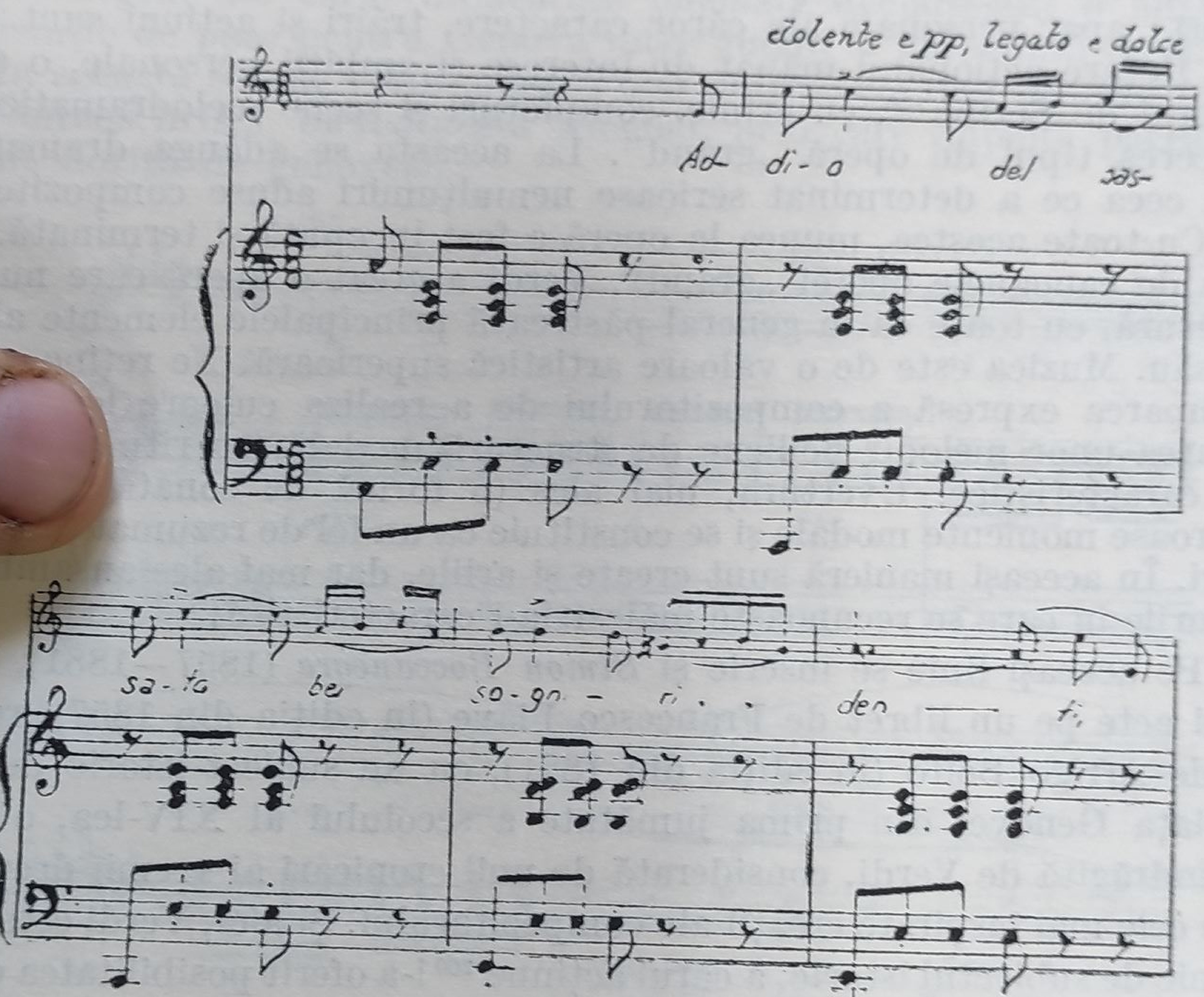
a doua, a dragostei ei,



se conturează palid în actul întâi, în scena mărturisirii dragostei (duetul Violetta-Alfredo) și în recitativul și aria din finalul actului ;



devine mai pregnant în actul al doilea (scena cu Germont-tatăl, în care Violetta se impune prin caracterul ei ferm, prin tăria și forța cu care acceptă renunțarea, fiind mai presus de nimicnicia celuilalt), atingând cea mai mare forță și intensitate în final, în care regretul de a-și fi irosit tinerețea într-un mod irațional și absurd este exprimat cu o deosebită forță, urmând celebra arie *Addio del passato*, prin care se desparte de tot ceea ce a iubit mai mult : viața și dragostea,



culminând cu replica : „*Ah ! gran Dio ! morir și giovine !*" [198]

Acest portret muzical i-a oferit lui Verdi posibilitatea creării unei muzici de factură nouă, deosebită, predominant lirică, emoționantă, cu un puternic ecou în conștiința publicului, toate celelalte personaje jucând un rol secundar.

Făcându-și loc destul de greu în viața muzicală, ulterior *Traviata* s-a impus cu autoritate, devenind una dintre operele cele mai frecvent cântate și reprezentate pe majoritatea scenelor lumii, influențând, servind ca model și determinând (după cum susțin monografii lui Verdi) apariția unui șir de opere asemănătoare prin lirismul lor, prin natura sensibilă a personajelor feminine create (*Manon* de Massenet, *Luiza* de Charpantier, *Boema* de Puccini ș.a.).

După *Traviata*, Verdi abordează din nou un subiect din istoria Italiei și realizează pentru Opera mare din Paris *I Vespri siciliani* (Vecerniile siciliene, 1855), operă în cinci acte pe un libret de scriitorul francez Eugène Scribe. Deci o operă de tipul „grand". Deși tentația de a-și

[198] „Ah mărite doamne ! . . . să mor atât de tânără !"

vedea opera pe scena pariziană era destul de mare, totuşi Verdi a ezitat mult. Il nemulţumea libretul în care era vorba de un moment important din istoria Italiei, al răscoalelor populare de la sfârşitul secolului al XIII-lea, împotriva ocupanţilor francezi conduşi de Carol de Anjou, în care s-a afirmat eroul legendar di Procida şi unde, în viziunea lui Scribe, nu eroismul italienilor trebuia evidenţiat, aşa cum ar fi dorit şi simţit Verdi; nu, acesta era doar fondul pe care se broda o dramă pasională, cea a tânărului sicilian Arrigo, angajat într-un conflict cu tatăl său, guvernatorul Monfort; apar personaje ale căror caractere, trăiri şi acţiuni sunt divergente, fiecare acţionând mânat de interese şi ambiţii personale, o dramă inventată de Scribe [199], cu crime, comploturi şi scene melodramatice, aşa cum cerea tipul de operă „grand". La aceasta se adăuga dramaturgia slabă, ceea ce a determinat serioase nemulţumiri aduse compozitorului.

Cu toate acestea, munca la operă a fost începută şi terminată. Constrâns de canoanele operei „grand", Verdi a creat o operă care nu-i era pe măsură, cu toate că în general păstrează principalele elemente ale stilului său. Muzica este de o valoare artistică superioară. Ne reţine atenţia preocuparea expresă a compozitorului de a realiza culoare locală, prin utilizarea unor melodii siciliene de structură modală, cu ritmuri şi intonaţii caracteristice. Uvertura, mai ales (o formă de sonată), cuprinde numeroase momente modale şi se constituie ca un fel de rezumat al întregii lucrări. În aceeaşi manieră sunt create şi ariile, dar mai ales ansamblurile şi corurile în care se recunoaşte măiestria-i caracteristică.

Pe aceeaşi linie se înscrie şi *Simon Boccanegra* (1857—1881), operă în trei acte pe un libret de Francesco Piave (în ediţia din 1857), refăcut apoi de Arrigo Boito (în ediţia din 1881), cu un subiect istoric desprins din viaţa Genovei din prima jumătate a secolului al XIV-lea, o operă mult îndrăgită de Verdi, considerată de unii cronicari ai vremii drept una dintre cele mai inspirate creaţii ale compozitorului. Şi aici, Verdi este atras puternic de subiectul istoric, a cărui acţiune [200] i-a oferit posibilitatea creării unei muzici inspirate de un intens psihologism, cu personaje complexe (Simon Boccanegra) de tipul lui Macbeth şi Otello, o operă care din cauza

---

[199] Tânărul sicilian Arrigo, care jurase să-l omoare pe tiranul Monfort, guvernatorul Siciliei, aflat la închisoare află că este fiul acestuia şi că Monfort vrea să-l elibereze. Arrigo o iubeşte pe Elena, al cărui frate fusese executat de Monfort. Astfel, complotul organizat împotriva lui Monfort este demascat de Arrigo ce-şi salvează tatăl, dar revoluţionarii în frunte cu di Procida şi Elena sunt arestaţi şi condamnaţi la moarte. Îi salvează Arrigo, care îl recunoaşte pe Monfort drept tată; acesta consimte la căsătoria cu Elena. Di Procida continuă lupta şi organizează o răscoală ce urma să înceapă duminica la „vecernii", când va bate clopotul pentru căsătoria celor doi tineri. Pentru evitarea vărsării de sânge, Elena refuză căsătoria, dar Monfort dă ordin să se tragă clopotele. Răscoala începe. Francezii sunt înfrânţi.

[200] Neînfricatul corsar Simon Boccanegra este ales pe viaţă doge al Genovei în locul aristocratului Fiesco. Moartea iubitei sale Maria Fiesco, fiica fostului doge, de la care i-a rămas o fetiţă, determină jurământul bătrânului Fiesco de a se răzbuna. Necunscând-o, după mulţi ani Boccanegra îşi regăseşte fiica. E Amelia Grimaldi crescută de familia Grimaldi, ostilă lui Boccanegra. Paolo, partizanul dogelui, pretinde mâna fetei care îl iubeşte pe Gabriele Adorno şi acesta ostil lui Boccanegra. Respectând preferinţa Ameliei, Boccanegra îl respinge pe Paolo care-i devine duşman pregătindu-i moartea. În final, Amelia se va căsători cu Gabriele, Paolo este demascat şi acuzat de înaltă trădare, dar Boccanegra otrăvit de Paolo se stinge, nu înainte de a-i spune lui Fiesco că şi-a regăsit fiica şi de a-i transmite funcţia de doge lui Gabriele Adorno.

unor lungimi și situații confuze în dramaturgie nu s-a impus în eșalonul fruntaș al creațiilor sale.

Opera *Simon Boccanegra* are însă multă muzică bună, valoroasă. Melodii inspirate, pregnante, caracterizează personajele principale Simon Boccanegra, Fiesco, Amelia, Gabriele și Paolo. Toate aceste personaje apar conturate cu o măiestrie inegalabilă în scena centrală a operei — scena senatului din actul I — din care se desprinde monologul patetic al lui Boccanegra, ale cărui înflăcărate chemări declanșează o adevărată manifestație de pace pentru Genova între guelfii și ghibellinii rivali.

În această scenă, Verdi creează una dintre cele mai frumoase pagini de un intens lirism, încredințată Ameliei, prin care imploră pacea, atât de mult dorită de genovezi.



Deosebit de realizate sunt și corurile (ex. corul răsculaților, din actul al doilea), la care se adaugă contribuția orchestrei, cu rol mult sporit față de lucrările anterioare.

În *Un ballo în maschera* (Bal mascat, 1858), melodramă în trei acte pe un libret de Antonio Somma după piesa *Gustav al III-lea* de Eugène Scribe, Verdi realizează o nouă operă de tipul „grand'' atât prin specificul situațiilor scenice bogate și pline de efect, cât și prin modul de tratare și realizare muzicală a libretului.

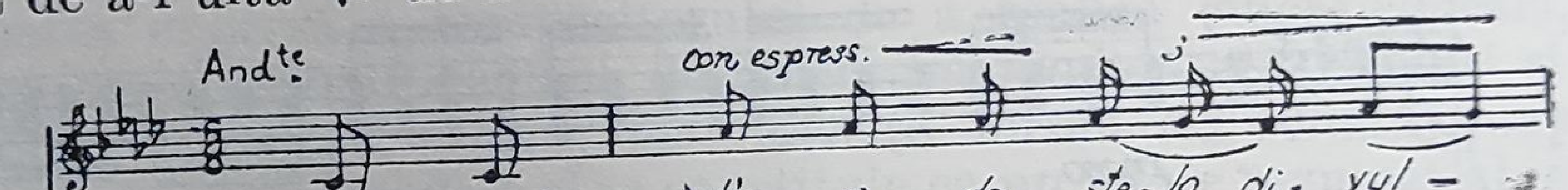
Acțiunea operei [201], bogată în contraste, a determinat desfășurări dinamice, cu culminații dramatice și momente de suspans.

Mai puțin reușită este conturarea personajelor din punct de vedere poetic, pentru că Verdi s-a străduit, reușind desigur, să le confere trăsături

[201] Riccardo, guvernatorul Bostonului, trăiește o adevărată dramă sufletească, oscilând între obligațiile sale și dragostea pentru Amelia, soția lui Renato — bunul său colaborator. La rândul ei, Amelia e îndrăgostită de Riccardo, îl iubește și suferă. Sfătuită de vrăjitoarea Ulrica, Amelia caută noaptea iarba uitării, care o va scăpa de dragoste. Se întâlnește însă cu Riccardo, amândoi declarându-și dragoste *(Amelia! tu m'ami? — Si ... t'amo.)*. Sosește

proprii definitorii. Astfel, Riccardo — deşi se aseamănă cu ducele de Mantua prin atitudinea, prin comportarea sa autoritară şi libertină, prin umorul său — este mult mai reţinut şi mai uman, cu Amelia se comportă ca un gentleman. Partida sa muzicală cuprinde pagini excelente ce vin să-i contureze chipul şi caracterul (ca de pildă *Sortita* din introducerea actului întâi, duetul Amelia-Riccardo, *Teco io isto. Gran Dio!* din actul al doilea, romanţa şi duettino-ul Amelia-Riccardo din actul al treilea).

Excelente pagini muzicale sunt încredinţate şi Ameliei, poate cele mai frumoase din operă, pline de lirism şi sinceritate. Psihologia ei este cea a omului lucid, ea luptă cu sine pentru a se îndepărta de Riccardo. Intonaţiile ei sunt candide dar expresive, triste totodată. Ea se destăinuie mai întâi la vrăjitoarea Ulrica (la care, ascuns, se află şi Riccardo), într-un celebru terţet vocal (actul întâi), apoi în scena şi aria *Ma dall'arido stelo divulsa* (din actul al doilea), o melodie de tipul romanţei, din care răzbate zbuciumul ei interior, ambiguitatea trăirilor, date pe de o parte de sentimentele sale sincere şi de dragoste pentru Riccardo, pe de altă parte de dorinţa de a-l uita şi de a fi credincioasă soţului ei, Renato;



în duetul cu Riccardo *Teco io isto. Gran Dio*! în duetul final, *T'amo, si, t'amo, e in lagrime*, precum şi în celelalte intervenţii pe parcursul desfăşurării acţiunii.

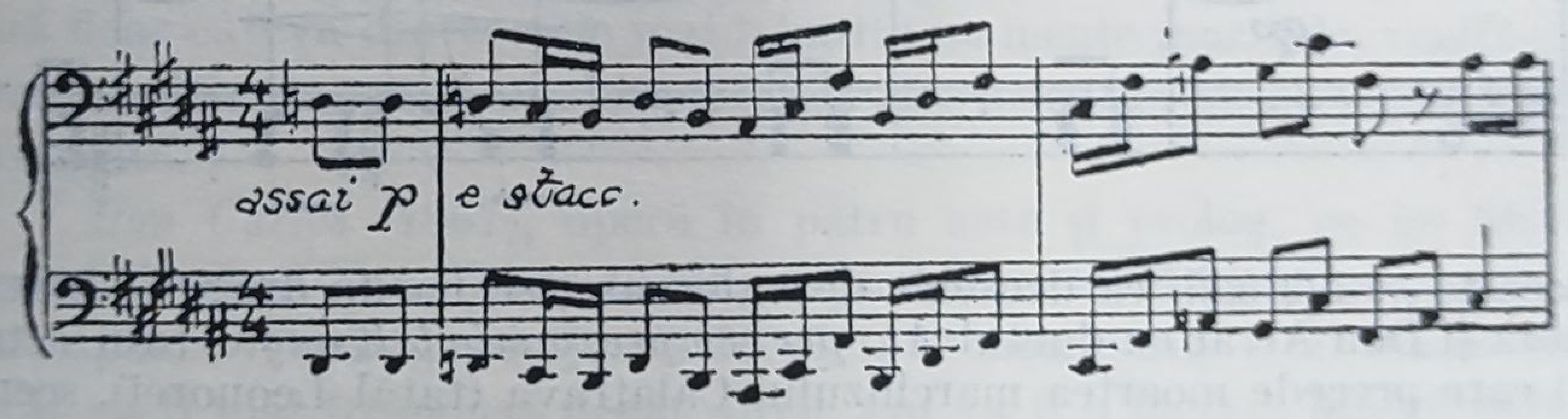
(continuare)
însă Renato, care îl previne de sosirea conjuraţilor. Cel care suferă de acum e Renato care, din devotat lui Riccardo, orbit de gelozie, îi devine duşman. Atras în conjuraţie, sorţii (traşi de mâna Ameliei) decid ca Renato să-l ucidă pe Riccardo. Astfel că la balul mascat dat de Riccardo, Renato însoţit de Lamal şi Tom, îl caută pe guvernator. În zadar Amelia încearcă să-l determine pe Riccardo să se salveze (Ah! salvati!), prin surprindere este lovit cu pumnalul de Renato. Toţi cer pedepsirea ucigaşului dar Riccardo, în ultimile sale cuvinte, îl asigură prin jurământ că Amelia e nevinovată, e pură, iertându-l. Dându-şi seama de nesăbuinţa sa, Renato regretă şi îşi condamnă fapta reprobabilă.

Cu multă măiestrie este conturat și Renato, un „creolo" tragic care evoluează de la devotamentul său fără margini la gelozie și ură, exprimate cu o forță de mare intensitate dramatică în aria răzbunării din actul al treilea.

Remarcabilă este unitatea partiturii muzicale ce se evidențiază în uvertura construită pe cele două teme contrastante : a dragostei lui Ricardo,



și a conjuraților,



ce se împletesc în țesătura muzicală a partiturii, constituindu-se ca adevărate leit-motive. Se cuvine a fi menționată și intenția compozitorului de a caracteriza personajele prin anumite timbruri instrumentale (gălăgiosul paj Oscar este însoțit de flautul piccolo, Amelia de cornul englez etc.).

Și o ultimă remarcă : abundența ritmurilor de dans și de cântece populare ce conferă muzicii prospețime și vigoare.

La forza del Destino (Puterea destinului, 1862), melodramă în patru acte de Francesco Maria Piave, după drama spaniolă *Don Alvar* sau *Puterea destinului* de Don Angel Perez Saavedra, marchează începutul încetinirii ritmului de creație al compozitorului (nu și a inspirației, pentru că ultimele opere reprezintă adevărate culmi, cele mai înalte ale creației sale).

Este o operă amplă, a cărei montare implică participarea unui mare număr de interpreți. (Alături de personajele principale apar mulți țărani, soldați, călugări și alte categorii).

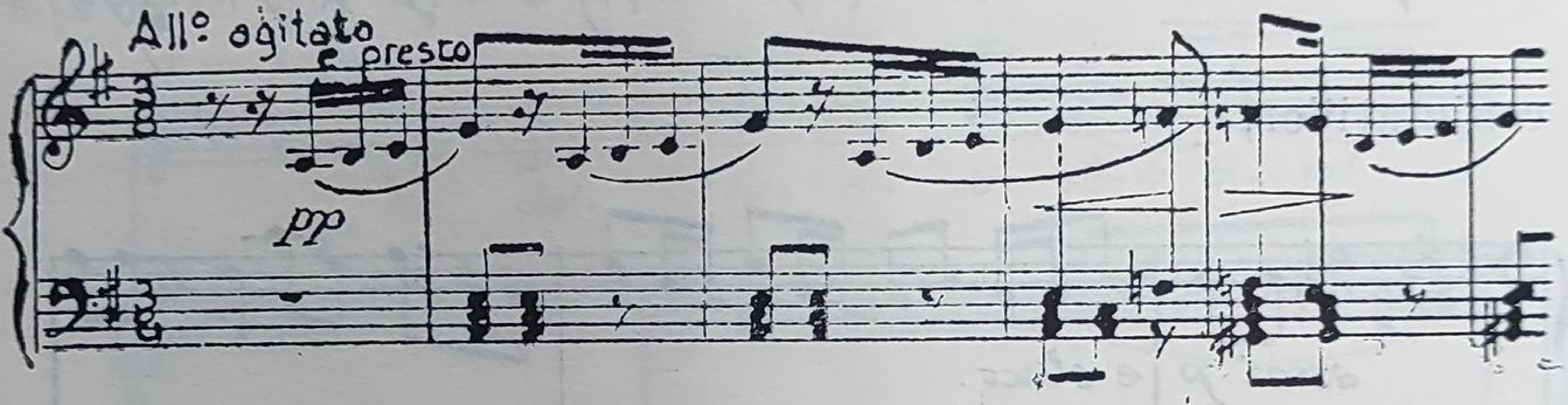
Acțiunea se petrece la mijlocul secolului al XVIII-lea [202] și este destul de încărcată și complicată. Poate că tocmai aceasta să fie cauza discontinuităților, a dispersărilor și a inconstanțelor dramaturgice, la care se

[202] În castelul marchizului Calatrava, Leonora, fiica acestuia, se pregătește să fugă cu Don Alvar, fiul regelui incașilor. Surprinși de marchiz, Alvar se dezarmează singur aruncând pistolul care, din întâmplare, se descarcă lovindu-l pe Calatrava ; aceasta moare blestemându-și fiica. Don Carlo, fiul marchizului, jură să-și răzbune tatăl, astfel că pornește în căutarea celor doi îndrăgostiți. Leonora se adăpostește la o mânăstire, pentru a-și ispăși pedeapsa retrasă

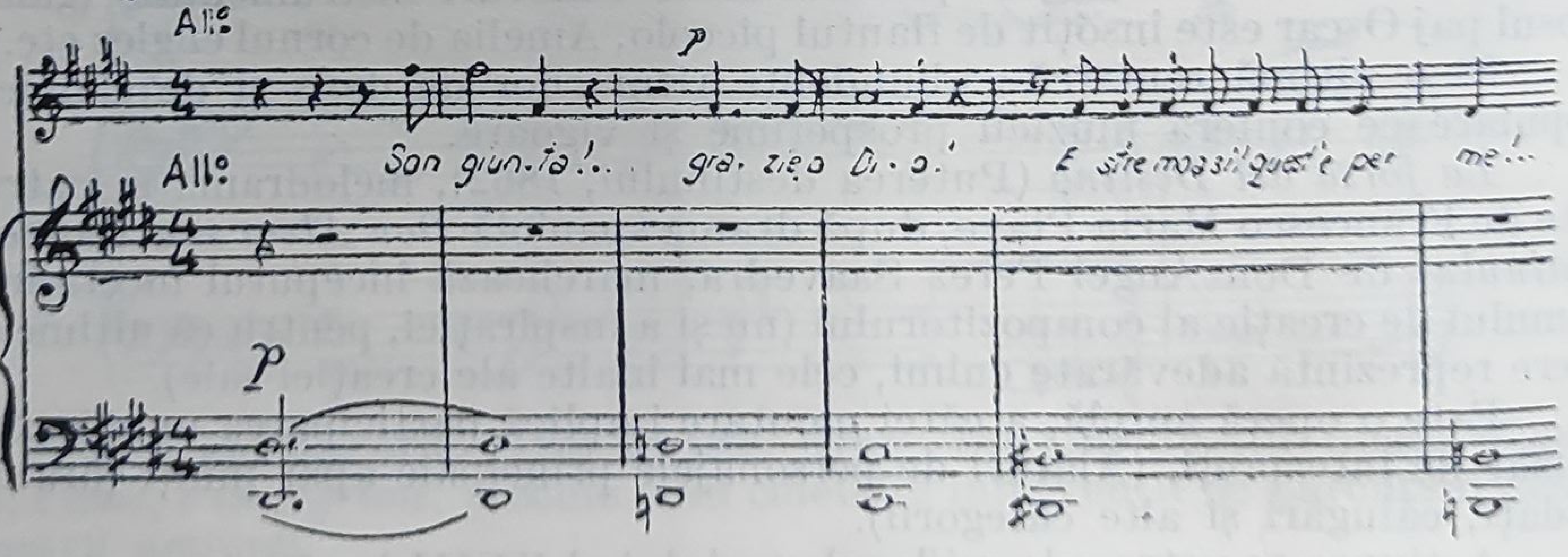
adaugă coloritul predominant sumbru al situațiilor scenice încărcate de crime și orori, astfel că, până în final, toți cei patru eroi principali mor: marchizul de Calatrava și Don Carlo uciși de Don Alvar, Leonora ucisă de fratele ei Don Carlo și Don Alvar se sinucide aruncându-se în prăpastie. (În a doua versiune, Alvar rămâne în viață, căindu-se).

Toate acestea au făcut ca opera să nu se bucure de popularitatea celorlalte creații verdiene, rămânând una dintre operele mai puțin izbutite. Nu însă și din punct de vedere muzical, pentru că Verdi era oricând capabil să creeze o muzică superbă chiar și pe cele mai banale texte, astfel că și muzica la opera *La forza del destino* se înscrie ca o mare realizare a compozitorului.

De la început se impune *Simfonia*, o uvertură, o pagină simfonică amplă de mare valoare, cu splendida temă a destinului, rămasă celebră, o temă ce se constituie ca un veritabil leit-motiv, însoțind cele două personaje principale — Don Alvar și Leonora.

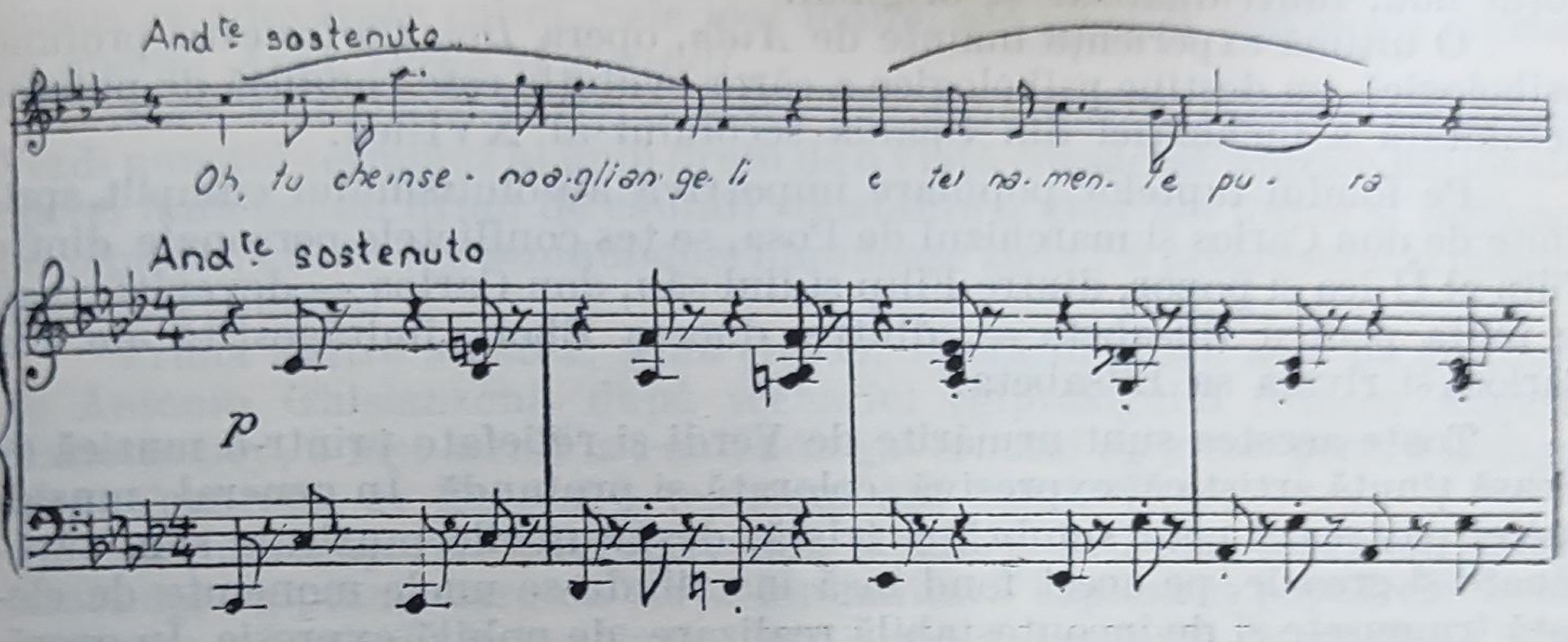


La aceasta se adaugă, ca deosebit de valoroase, scena de dragoste dintre Leonora și Don Alvar cu duetul *Ah, per sempre, o mio bell angiol* (din actul întâi) care precede moartea marchizului Calatrava (tatăl Leonorei), scena și Aria Leonorei *Son giunta! ... grazie, o Dio!* (din actul al doilea), una dintre cele mai frumoase pagini ale operei,



(continuare)
într-o peșteră, în timp ce Alvar, mânat de destin, se înrolează ca voluntar în armată ajungând căpitan, pe Leonora crezând-o moartă. O încăierare îl aduce față în față cu Don Carlo, și el militar, pe care îl salvează, cei doi jurându-și prietenie veșnică. Dar Don Carlo află cine este prietenul său și îl provoacă la duel, spunându-i totodată că Leonora trăiește. Duelul are loc în apropierea peșterii în care se află Leonora. Rănit mortal Don Carlo cheamă un preot. Leonora aleargă și se apleacă asupra fratelui ei care pe neașteptate o înjunghie. Leonora moare, în timp ce Alvar, îndemnat de stareț, îngenunchează lângă trupul ei, căindu-se.

romanța lui Alvar *Oh tu che seno agli angeli*, de la începutul actului al treilea, o splendidă pagină lirică cu o melodie simplă deosebit de expresivă,



și corul *Rataplan*, de la sfârșitul actului al treilea. devenit celebru, foarte mult cântat în Italia, unul dintre puținele momente senine ale operei. Iată doar câteva dintre cele mai izbutite momente muzicale, venite să salveze un libret monoton, hipertrofiat de situațiile scenice incoerente și exagerate.

Don Carlos (1867), operă în patru acte și prolog, pe un libret de Joseph Mery și Camille de Locle, după drama lui Schiller, se naște, după cum spunea Verdi „în mijlocul focului, al incendiului și al atâtor emoții, încât va fi mai frumoasă decât altele sau va fi o lucrare înfiorătoare". [203]

Opera s-a născut în urma contractului încheiat de Verdi cu *Grand Opéra* din Paris, astfel că trebuia să se încadreze în „ramele" stilului francez atât prin proporții, artificialitate și fast, cât și prin desfășurările muzicale. Libretul corespundea din aceste puncte de vedere, autorii — cu toate că nu au respectat întru totul capodopera schilleriană — reușind să realizeze un material generos, cu conflicte dramatice complexe atât de ordin general, social-politic și religios, cât și individual, personal. [204]

---

[203] F. Toye, *Verdi, His Life and Works*, London, 1931, pag. 136.

[204] Don Carlos este nevoit să renunțe la dragostea Elisabetei, care este dată în căsătorie
ratălui lui, Filip al II-lea, regele Spaniei, urmând ca infantele să plece în Flandra unde popo-
rul îl așteaptă ca guvernator și conducător al luptei împotriva tiraniei spaniole. Marchizul
Rodrigo de Posa, prietenul său credincios, îi înlesnește o convorbire cu Elisabeta pe care o
imploră să intervină pe lângă rege pentru a-l trimite în Flandra. Primind un bilet, Don Carlos
o așteaptă pe Elisabeta în grădina castelului dar, eroare. La întâlnire vine prințesa Eboli, îndră-
gostită de Don Carlos care, rănită în suflet, se convinge că acesta o iubește pe regină, astfel
că jură să se răzbune. Luând apărarea unor eretici, Don Carlos este dezarmat. Marele inchi-
zitor cere regelui pedepsirea lui Don Carlos și a marchizului de Posa, acuzați de trădare. La
rândul său, regele o acuză pe regină de adulter. În zadar Rodrigo ia asupra lui toată vina
revoltei flamande. Don Carlos nu poate fi eliberat din închisoare. Surprins cu Elisabeta de
către Filip și Marele Inchizitor, Don Carlos este condamnat la moarte de către tatăl său, prin
cuvintele: „Părinte, eu mi-am făcut datoria, fă-o acum pe a ta!" Dar este salvat intrând
în mănăstire, chemat de stafia lui Carol Cvintul, împăratul salvându-și nepotul.

Tocmai acest dualism al situaţiilor l-a atras pe Verdi în mod deosebit : fondul istoric, lupta poporului împotriva absolutismului, evoluţia psihologică a personajelor pe care el o subliniază muzical într-un mod cu totul nou, individualizat şi original.

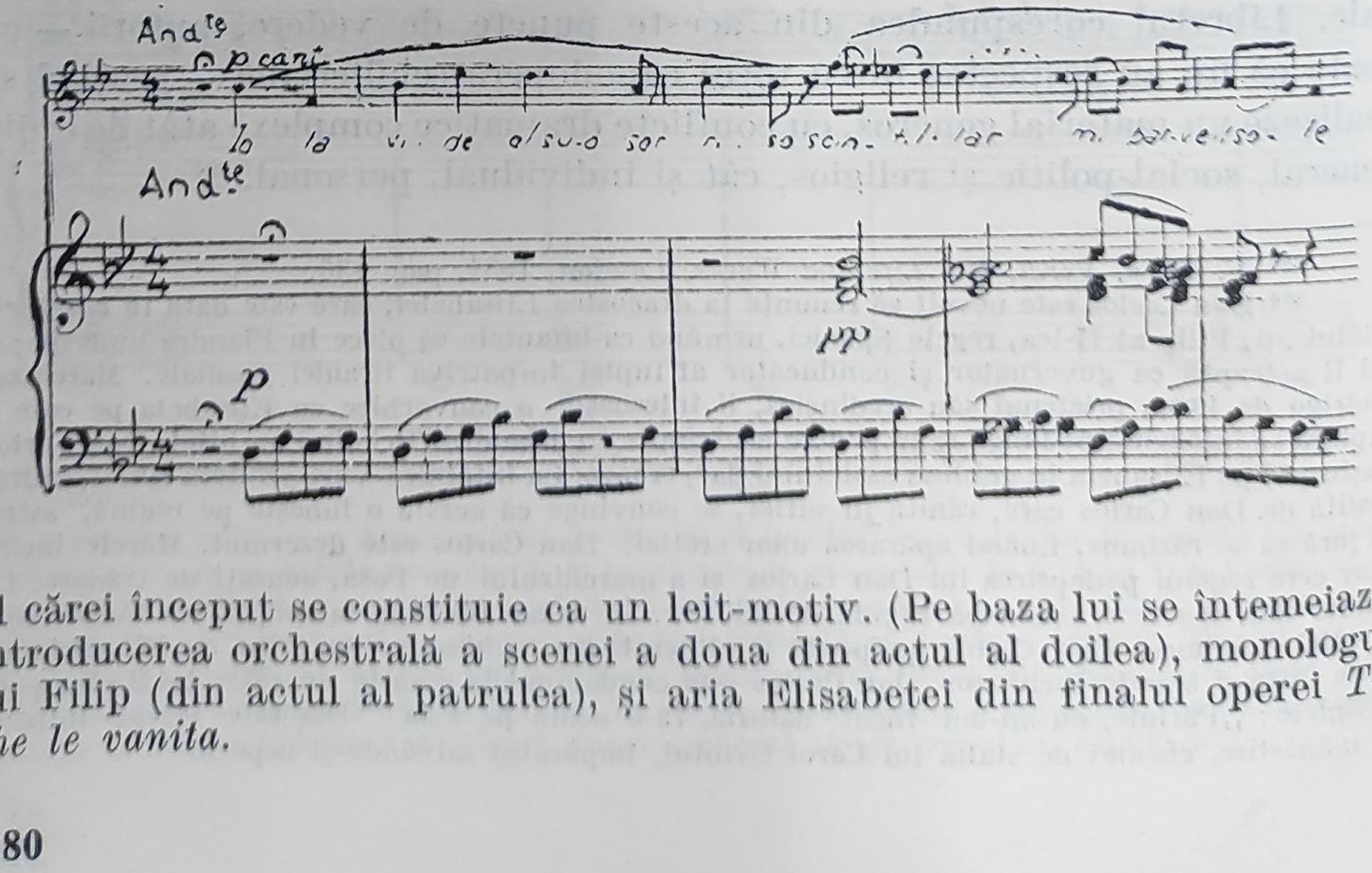
O ultimă experienţă înainte de *Aida*, opera *Don Carlos* este profund psihologică, cu destine psihologice a căror evoluţie este condusă de puterea nelimitată a inchiziţiei din Spania secolului al XVI-lea.

Pe fondul luptelor populare împotriva absolutismului cumplit, sprijinite de don Carlos şi marchizul de Posa, se ţes conflictele personale dintre Filip al II-lea şi popor, dintre Filip şi fiul său, don Carlos — deveniţi rivali în lupta pentru Elisabeta —, dintre ducesa Eboli, îndrăgostită de don Carlos, şi rivala sa Elisabeta.

Toate acestea sunt urmărite de Verdi şi reliefate printr-o muzică de aleasă ţinută artistică, expresivă, colorată şi profundă. În general, muzica operei păstrează nota sumbră şi tristă, desfăşurările muzicale sunt tărăgănate şi greoaie, pe acest fond însă înscriindu-se unele monemte de elevată frumuseţe şi de incontestabilă realizare, de nobilă expresie. În operă, mijlocul principal cu care operează Verdi este melodia, o melodie care câştigă însă mult printr-o mai pronunţată folosire a cromatismului de factură modală, ceea ce duce şi la o mai variată ţesătură armonică.

Aceste melodii primesc şi noi funcţii, compozitorul tinzând din ce în ce mai mult spre desfiinţarea graniţelor dintre cântec şi recitativ, realizând nu numere de sine stătătoare, ci adevărate tablouri cu desfăşurare coerentă şi contur bine reliefat. La toate acestea, o contribuţie însemnată, sporită, o are orchestra ale cărei sonorităţi sunt din ce în ce mai diferenţiate, conferind o expresivitate aparte grupelor de instrumente şi chiar unor instrumente soliste.

Din operă se desprind ca deosebit de realizate : Scena şi duetul de dragoste dintre Elisabeta şi don Carlos, de la începutul operei, aria lui don Carlos din actul întâi,



al cărei început se constituie ca un leit-motiv. (Pe baza lui se întemeiază introducerea orchestrală a scenei a doua din actul al doilea), monologul lui Filip (din actul al patrulea), şi aria Elisabetei din finalul operei *Tu che le vanita*.

Nu întâmplător, opera s-a înscris printre cele mai frumoase creații verdiene dar în același timp și ca ,,o lucrare înfiorătoare''.

După *Don Carlos*, într-un răstimp de aproximativ treizeci de ani până la sfârșitul vieții sale, Verdi nu a mai creat decât trei opere ce s-au impus ca adevărate culmi, cele mai înalte, ale creației sale și ale muzicii de operă : *Aida*, *Otello* și *Falstaff*.

Aida, *Otello* și *Falstaff*, această ,,Trilogie finală'', reprezintă pentru Verdi punctul terminus al unui drum de o viață consacrat muzicii naționale, operei italiene, un drum de căutări constante a unor noi forme și mijloace de expresie, aflate sub semnul unei luminoase stele : a progresului și înnoirii teatrului muzical.

Prima dintre acestea, *Aida* (1871), operă în patru acte pe un libret de Antonio Ghislanzoni, după scenariul egiptologului francez Auguste Mariette-bey, a fost scrisă la comnada guvernului egiptean pentru inaugurarea Canalului de Suez și a teatrului din Cairo. [205]

Acțiunea operei [206] se petrece la Menfis și la Teba, în epoca puterii faraonilor egipteni, care cu forța lor militară supuneau popoarele înconjurătoare, aducându-le în sclavie, într-o epocă dominată de cruzimea fanatică a preoților — aceste personaje îngrozitoare ce sub chipuri și odăjdii strălucitoare ascundeau o crasă ipocrizie, ură sălbatică și șovinism. Lor le-au căzut victime don Carlos și marchizul de Posa din opera *Don Carlos*, lor le cad victime, aici, Aida și Radames; căci Ramfis din *Aida* nu este altul decât Marele inchizitor din *Don Carlos*.

La baza operei stă ideea luptei pentru libertate, a sacrificării sentimentelor și a vieții pentru patrie, idee ce se impune de la prima apariție scenică a Aidei, frumoasa captivă etiopiancă, ale cărei priviri scrutătoare și gânduri sunt îndreptate peste pustiu, spre patrie.

Acestei idei își dedică lupta și tatăl Aidei, viteazul rege etiopian Amonasro, în jurul acestei idei se țese, dealtfel, întreaga intrigă și desfășurare a acțiunii operei.

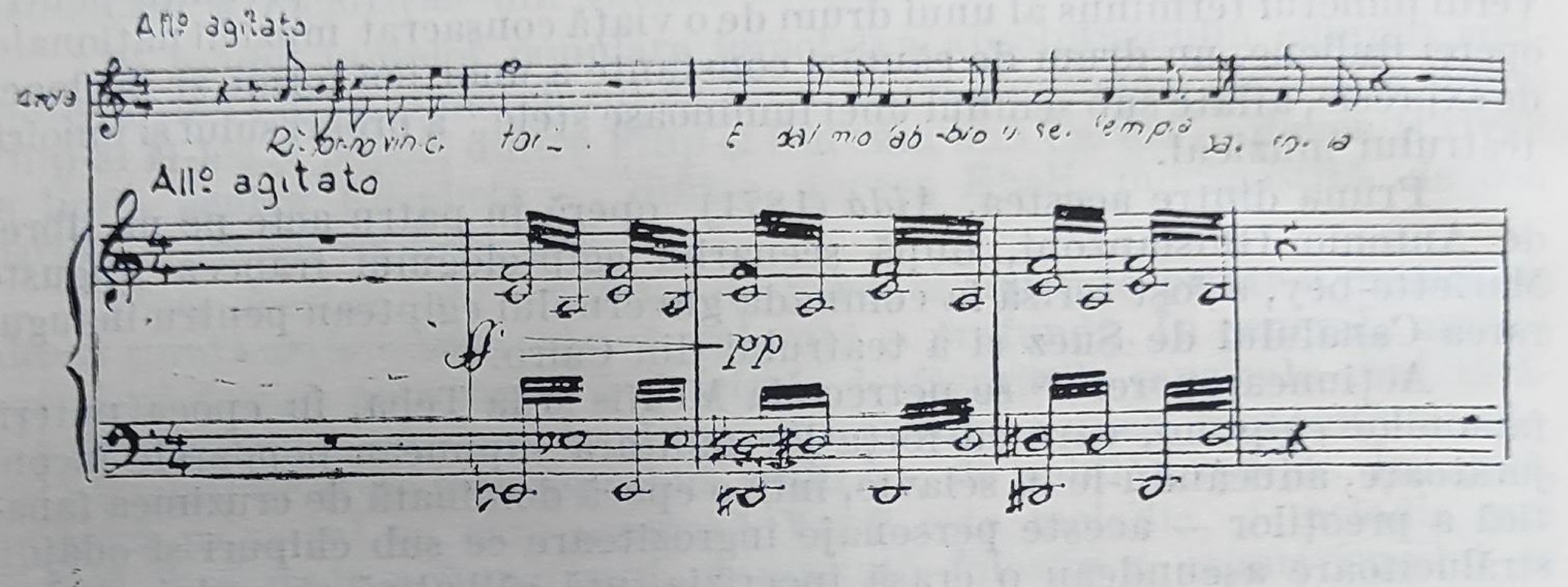
Conducând ca un adevărat magician evenimentele scenice, stăpânind ansamblurile imense și desfășurările ample, Verdi nu pierde din vedere personajele principale, pe care le individualizează reliefându-le psihologia și caracterul, plasându-i totodată în planuri optime, eviden-

---

[205] Prima reprezentație a avut loc la Cairo, la 24 dec. 1881, cu un succes imens, opera cucerind apoi toate scenele lumii.

[206] La Teba, marele preot Ramfis anunță voința zeiței Isis ca Radames să conducă luptele împotriva etiopienilor răsculați. Întreaga asistență îi urează victorie, chiar și Aida, o sclavă etiopiană, îndrăgostită de el. Dar ea e cuprinsă de durere la gândul că o victorie ar însemna înrobirea poporului și înfrângerea tatălui său, regele Amonasro. De Radames este îndrăgostită și Amneris, fiica faraonului, care se pregătește să-l întâmpine pe învingător. Se anunță victoria. În primirea triumfală, faraonul îl salută pe eroul Radames, promițând să-i îndeplinească orice dorință. Trec și prizonierii. Printre ei, Aida își vede tatăl care își ascunde rangul, cerând iertare și libertate pentru etiopieni. Îndeplinind dorința lui Radames, faraonul acordă libertatea pentru prizonieri, reținându-i pe Aida și pe tatăl ei și, drept recompensă, îi acordă mâna fiicei sale. Întâlnindu-se pe ascuns cu Radames, la îndemnul tatălui ei, Aida îi smulge un secret militar, cerându-i totodată să fugă împreună. Sunt surprinși însă de Amneris care îi trădează. Judecat de preoți, Radames este condamnat la moarte. În zadar Amneris cere preoților să-l ierte ; Radames va fi îngropat de viu. În subteran, Radames își așteptă sfârșitul gândindu-se la iubita lui. Aida este însă alături de el; s-a furișat în mormânt pentru a muri împreună. Fericiți își iau rămas bun de la viață, în timp ce Amneris se prăbușește peste piatra ce le închide cavoul.

ţiindu-le atât din punct de vedere al participării scenice, cât mai ales din punct de vedere muzical. Ce poate convinge mai mult decât apariţiile Aidei, personajul principal al operei? Sclavă la curtea faraonului, necunoscându-i-se originea nobilă, îl iubeşte pe generalul egiptean Radames cu atâta ardoare, încât îi urează să se întoarcă victorios din lupta cu etiopienii.

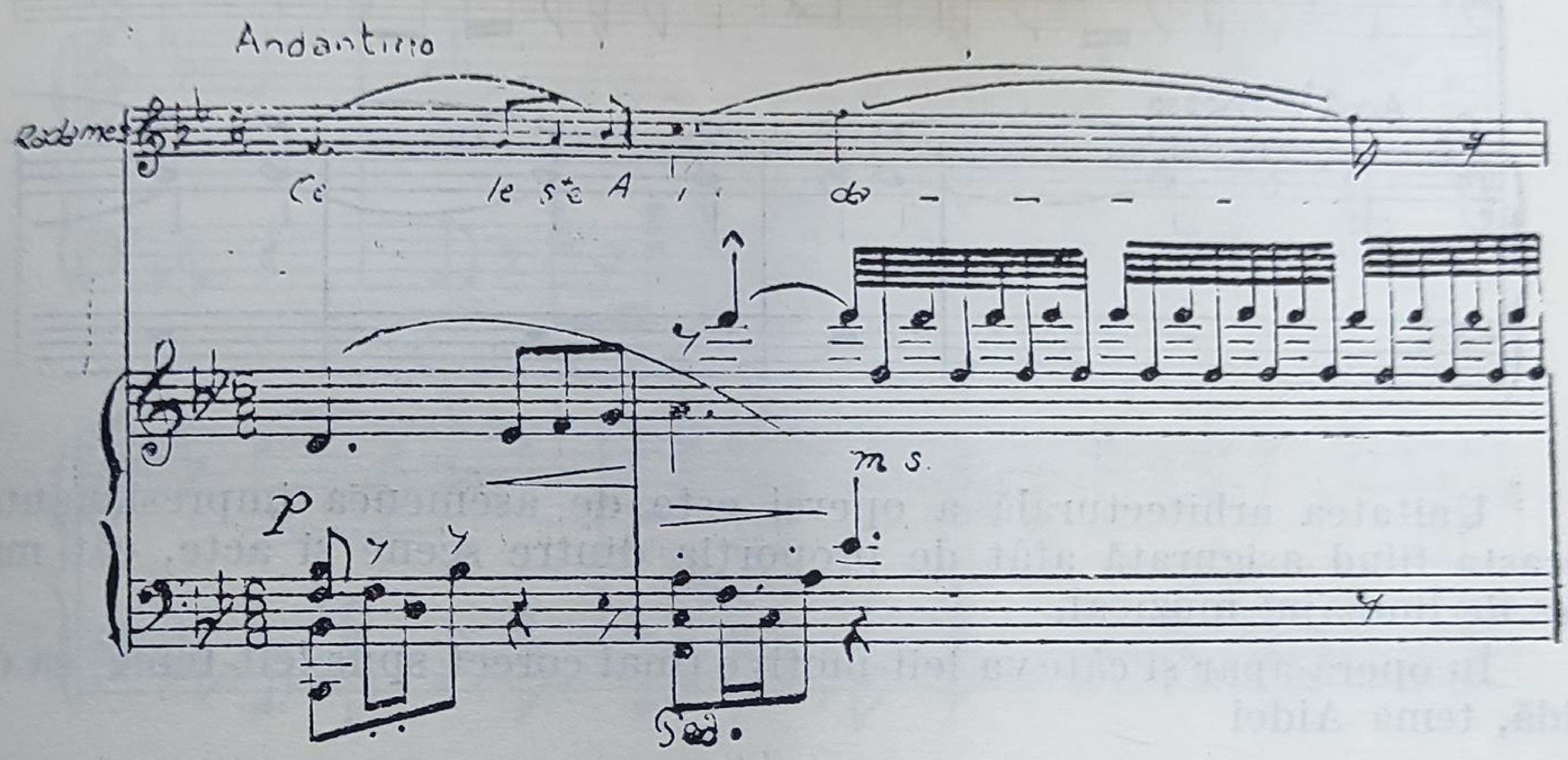


O adevărată dramă sufletească, pentru că în această luptă va curge sânge etiopian, iar tatăl său va fi luat prizonier. Dragostea ei de patrie este însă mult mai puternică,





astfel că îi va smulge lui Radames un secret militar, aducându-i pe amândoi în fața morții. Sau cele ale lui Radames, tânărul general egiptean îndrăgostit de Aida,

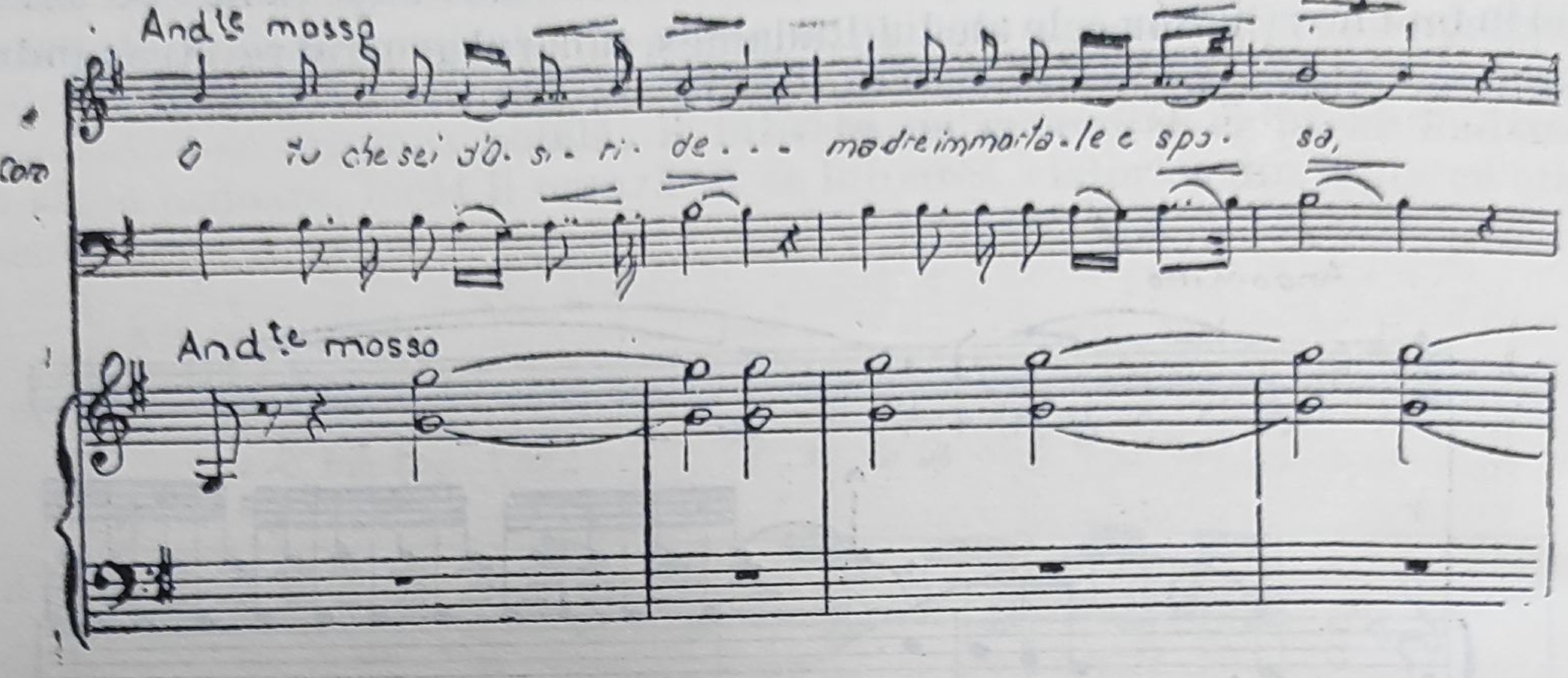


aclamat de preoți și de popor, ce fără a fi un vulgar trădător, își primește cu seninătate pedeapsa, credincios iubirii sale și curajos.

Cu aceeași măiestrie este conturată și Amneris. Mândră și despotică în pasiunea ei, orbită de gelozie, îl demască pe Radames, dar suferă cuplit când acesta este condamnat. La fel Ramfis — crudul și implacabilul sacerdot, prin care vorbește zeul Tiha și zeița Iris, confidentul faraonului, cel care conduce de fapt imperiul și veghează asupra ritualurilor.

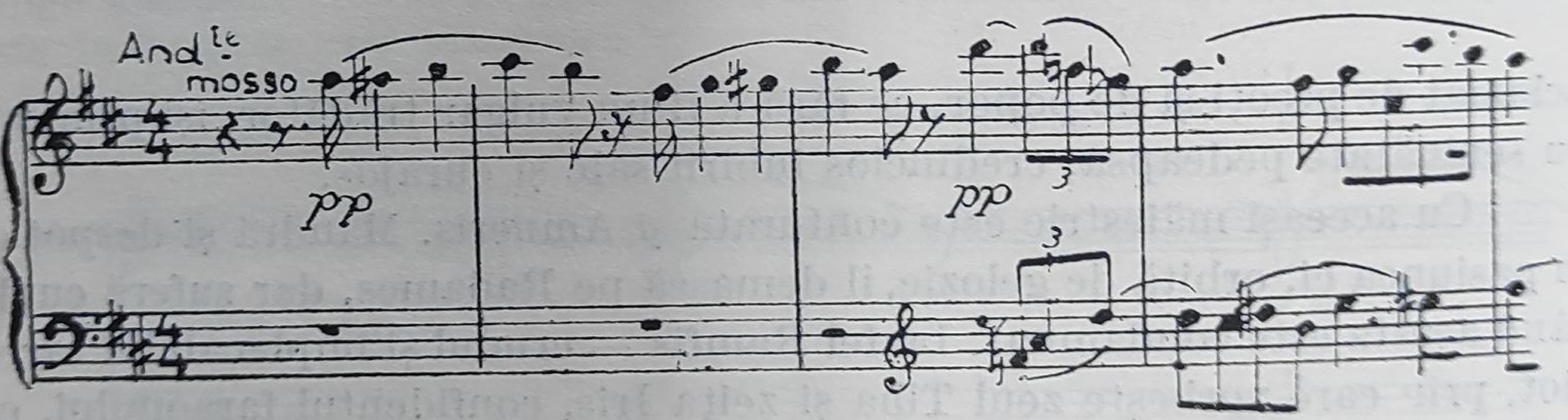
Conturate cu precizie, personajele nu sunt nici eroi stilizați, nici arhaizați. Ei trăiesc aidoma contemporanilor, sunt vii, de o impresionantă naturalețe în cânt și mișcare scenică.

Pentru conturarea lor, Verdi a recurs la mijloace de expresie simțitor înnoite. În întreaga operă predomină cântul vocal și instrumental, Verdi dovedindu-se (încă o dată) a fi un izvor inepuizabil de melodie. Acest cânt vocal de tip italian, substanțial îmbogățit în expresie, prin utilizarea cromatismelor și a unor intonații orientale, se desfășoară continuu, ariile sau momentele de arioso fiind integrate în scene ample, remarcabile prin unitatea dintre desfășurarea scenică și cea muzicală. De remarcat bogăția armonică, culoarea modală nouă pe care o conferă Verdi unor momente din operă, din care cel mai interesant este corul preoților (începutul actului al treilea) realizat în spiritul coralului gregorian, la unison și antifonic, aducând un pronunțat contrast în ansamblul desfășurărilor anterioare și următoare, accentuat și de solemnitatea procesiunii.

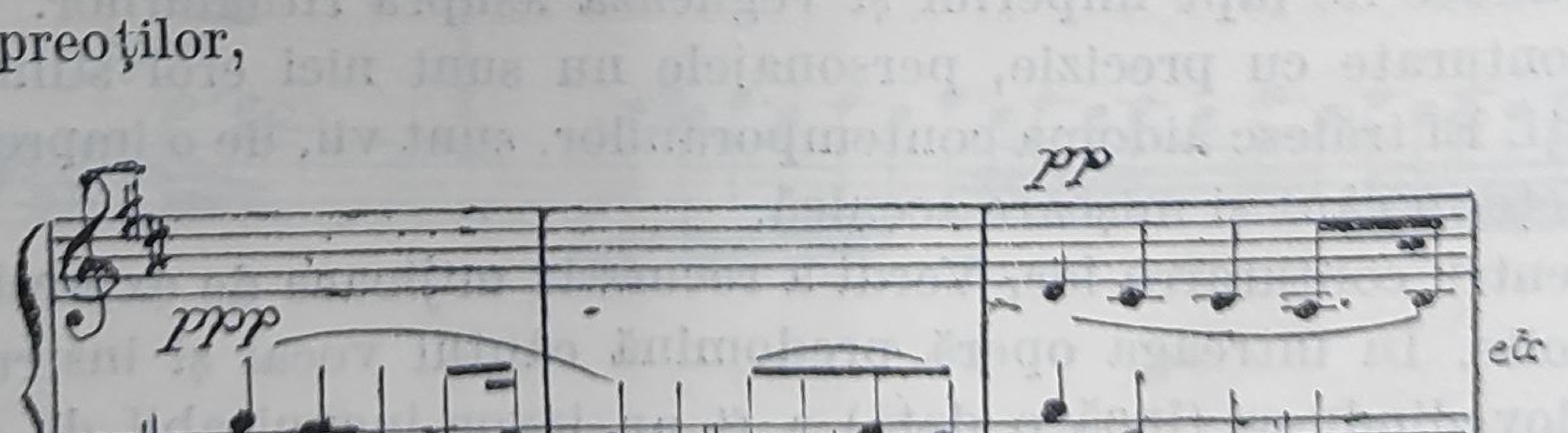


Unitatea arhitecturală a operei este de asemenea impresionantă, aceasta fiind asigurată atât de proporția dintre scene și acte, cât mai ales de limbajul muzical.

În operă apar și câteva leit-motive (mai corect spus leit-teme) ca de pildă, tema Aidei



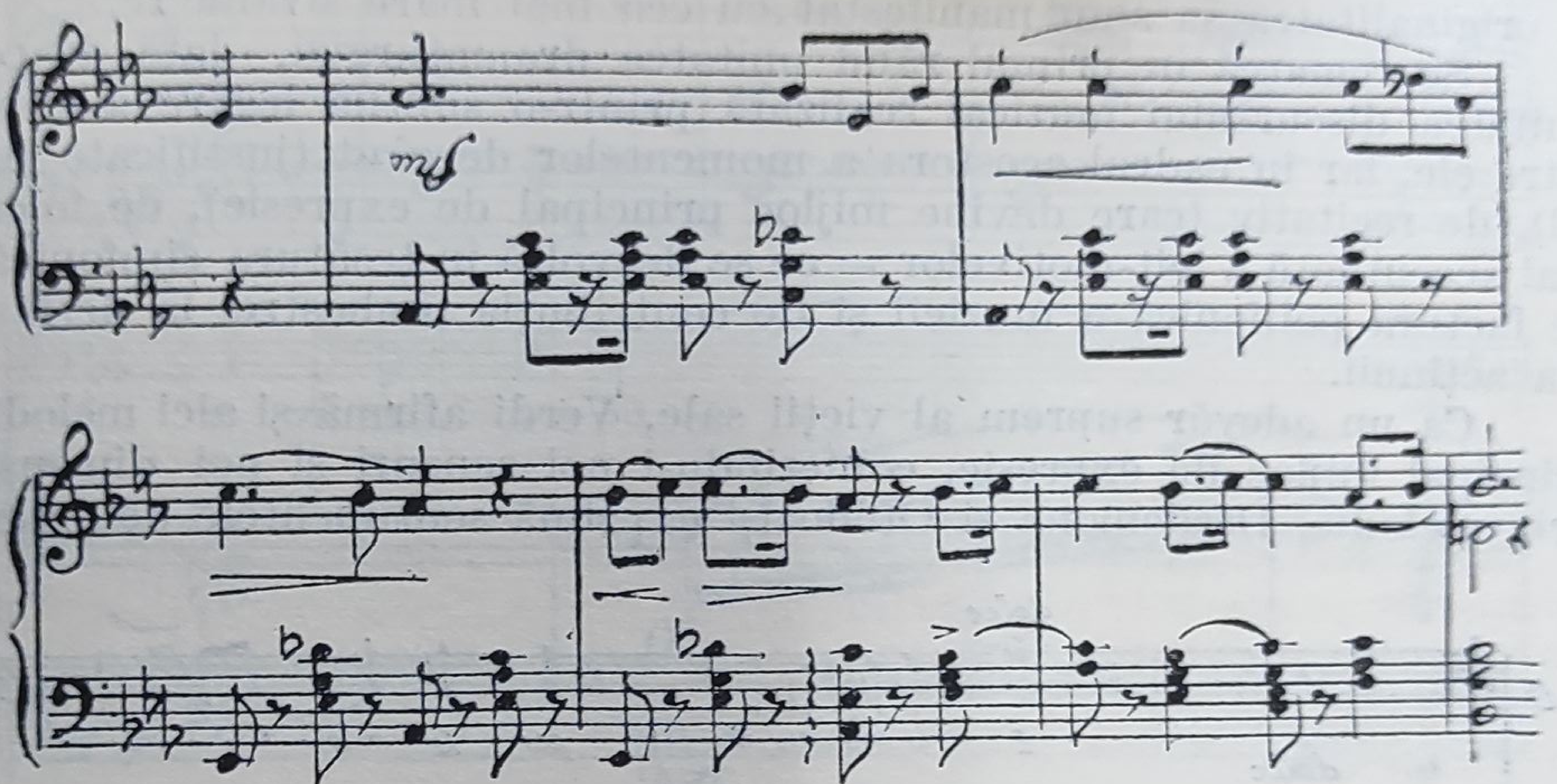
și tema preoților,



pe baza cărora se construiește preludiul, făcându-se auzite de-a lungul operei și altele.

Trebuie subliniată apoi importanța pe care o acordă Verdi orchestrei în comentarea acțiunilor scenice, uneori având rol principal în caracterizarea personajelor sau în descrierile poetice (de ex. introducerea la actul al treilea, cunoscuta scenă a Nilului).

Din operă, câteva momente se evidenţiază ca deosebit de realizate: amintim în primul rând *Preludiul simfonic*, apoi romanţa lui Radames — *Celeste Aida* — din introducerea operei; scena victoriei din finalul actului al doilea cu celebrul marş triumfal,



introducerea şi romanţa Aidei *O cieli azzuri* din actul al treilea şi duetul final Aida-Radames.

Prima din „Trilogia finală", opera *Aida* s-a bucurat de o mare popularitate, menţinându-şi-o până în zilele noastre. A fost însă supusă şi unor critici severe, compozitorul fiind acuzat de wagnerism, la care, nu fără indiferenţă, Verdi a răspuns: „Oare sub acest soare şi sub acest cer ar fi putu fi scris *Tristan* sau *Tetralogia*? [207]".

După 16 ani de la *Aida* apare cea de-a doua lucrare din „Trilogia finală", *Otello* (1887), operă în patru acte pe un libret de Arrigo Boito, după drama cu acelaşi nume de Shakespeare, supremă elaborare a gândirii muzicale verdiene, un punct terminus al melodramei italiene săltată la rangul de dramă muzicală.

Pasionat de Shakespeare încă din tinereţe, Verdi nu a fost mulţumit de nici unul dintre libretele ce i s-au oferit anterior, fie ele *Macbeth* sau *Lear*, pentru că pe *Hamlet* îl considera drept inabordabil. Iată însă că mai întâi scenariul şi apoi libretul *Otello*, întocmit de Arrigo Boito, i-a reţinut atenţia trecând, printr-o strânsă colaborare, la definitivarea acţiunii şi apoi la elaborarea propriu-zisă a operei.

Libretul, excelent întocmit, reţine din drama lui Shakespeare doar momentele şi acţiunile legate de cele trei personaje principale: Otello, Desdemona şi Iago, trei tipuri de caracter al căror destin se intercondiţionează, conducând spre un puternic conflict tragic a cărui rezolvare este o adevărată prăbuşire.

Pe fundalul luptelor duse de Veneţia împotriva turcilor pentru apărarea posesiunilor sale se desfăşoară drama lui Otello, viteazul maur

---

[207] A. Buonaventura, *Verdi*, Paris, 1930, pag. 195.

guvernator al Ciprului, victimă a perfidiei și uneltirilor diabolice ale lui Iago, dușmanul său de moarte.

Acțiunea [208], extrem de închegată, cu o intrigă puternică, cu situații dramatice pasionante, cu personaje impunătoare prin caracterul lor, i-a oferit lui Verdi ocazia creării unei opere în care forța, talentul și originalitatea sa s-au manifestat cu cea mai mare strălucire.

Se remarcă în primul rând unitatea dramaturgiei, dată de continuitatea discursului muzical realizată printr-o subtilă legare a scenelor între ele, iar în cadrul acestora a momentelor de cânt (justificate dealtfel), de recitativ (care devine mijloc principal de expresie), de folosirea mai accentuată a leit-motivelor — ce se dezvoltă în țesătura simfonică —, de factura polifonică a muzicii și de contribuția orchestrei la desfășurarea acțiunii.

Ca un adevăr suprem al vieții sale, Verdi afirmă și aici melodia ca principal mijloc de expresie, conferindu-i noi sensuri și noi dimensiuni. Prin melodie, Desdemona și Otello își exprimă sentimentele de dragoste,



Iago își dezvăluie gândurile sale josnice de a-l distruge pe Otello, ca de pildă în *Cântecul de pahar* (actul întâi) și în monologul său *Credo* (începutul actului II).

---

[208] Ciprioții îl aclamă pe Otello întors victorios din lupta cu turcii. Toți petrec, printre ei aflându-se și Iago, un ofițer înrăit, dușman de moarte al lui Otello. Astfel, cu o dibăcie diabolică, țese intriga, care îl va duce pe nobilul maur la pieire. Mai întâi provoacă cearta dintre Rodrigo și Casio, care se luptă aducând retrogradarea celui din urmă, pe care în sfătuiește să intervină pe lângă Desdemona, soția lui Otello, pentru iertarea lui. Răpește apoi batista Desdemonei pe care o folosește ca dovadă a vinovăției ei. Îi provoacă lui Otello îndoieli asupra fidelității soției sale, astfel că atunci când îi cere dovezi, Jago îl acuză pe Casio, care prin somn ar fi vorbit de iubirea lui pentru Desdemona; mai mult, că ar fi văzut la el și o batistă înflorată. Chinuit de îndoieli și orbit de gelozie, Otello jură că se va răzbuna, și la îndemnul lui Iago o ucide pe Desdemona sugrumând-o, în timp ce Casio urma să fie ucis de Rodrigo, așa cum organizase intrigantul. Casio însă se apără, astfel că Rodrigo, înainte de a muri, dă în vileag intriga lui Iago. Emilia, soția lui Iago, însoțitoarea Desdemonei, îl anunță pe Otello, dar o descoperă pe Desdemona muribundă, susținând că e nevinovată. Tot Emilia dă în vileag mârșăvia cu batista. Iago fuge urmărit de soldați, în timp ce Otello își înfige pumnalul, prăbușindu-se în apropiere de Desdemona.



Tot prin melodie, Otello își exprimă gândurile sale răvășite de durere și de gelozie, și tot prin melodie, Desdemona își dezvăluie puritatea, candoarea și tristețea, printr-un cântec nu întâmplător de factură populară.



Toate acestea sunt însă organic integrate în desfăşurarea acţiunii, astfel că ele apar fireşti, de-a dreptul necesare în conturarea şi reliefarea psihologiei şi caracterelor personajelor. [209]

Adevărată culme a muzicii italiene, opera *Otello* s-a impus ca o mare capodoperă, un model de sinteză creatoare a elementelor tradiţiei muzicii italiene cu cele mai noi orientări estetice contemporane; pentru că Verdi şi-a însuşit de la Wagner doar concepţia reînoirii teatrului muzical şi nicidecum mijloacele de expresie şi procedeele componistice, opera rămânând o operă naţională italiană, „fără să se abată câtuşi de puţin în direcţia germanismului" [210].

„Trilogia finală", şi cu ea întreaga creaţie a lui Verdi [211], se încheie cu *Falstaff* (1892), comedie lirică în trei acte pe un libret de Arrigo Boito, după *Nevestele vesele din Windsor* şi *Henric al IV-lea* de Shakespeare, replică târzie dată lui Rossini care considera că Verdi este „incapabil de a crea o operă comică" [212].

Creaţie de vârf a compozitorului octogenar, opera *Falstaff* se impune prin comicul suculent al situaţiilor, prin verva şi dinamismul desfăşurărilor scenice, prin umorul fin şi irezistibil, prin spontaneitatea şi prospeţimea inspiraţiei, prin modernitatea limbajului muzical şi a mijloacelor de expresie.

Acţiunea operei [213], excelent alcătuită de Arrigo Boito (libretul este considerat drept unul dintre cele mai izbutite din întreaga operă italiană), aduce în scenă o serie de personaje tipice comediei shakespeareene: pe de o parte o serie de bărbaţi cu defectele lor, ca Falstaff — nobil decăzut, cinic şi imoral, mereu fără bani, în căutare de chilipir şi aventuri amoroase, a cărui „autoritate" scade dacă îi scade burta —, Ford — mărginit, gelos şi absurd —, doctorul Caius — avid şi egoist, gata să se căsătorească cu Nannetta, fiica lui Ford, pentru a se îmbogăţi —, servitorii Bardolfo şi Pistol — umili, trădători şi servili, mereu cu nasul roşu de beţie —; pe de altă parte, femeile, Alice Ford şi Meg Page, cu frumuseţea şi isteţimea lor, pricepute la farse, descurcăreţe şi ambiţi-

---

[209] Dintre acestea cel mai complex, mai variat şi mai dificil este cel al lui Iago.

[210] P. I. Ceaikovski. Vezi L. Solovtova, op. cit., pag. 330.

[211] Ultima lucrare a lui Verdi *Quatro pezzi sacre* (Patru cântece sacre, 1898) sunt patru coruri, primele a cappella, ultimul cu acompaniament de orchestră.

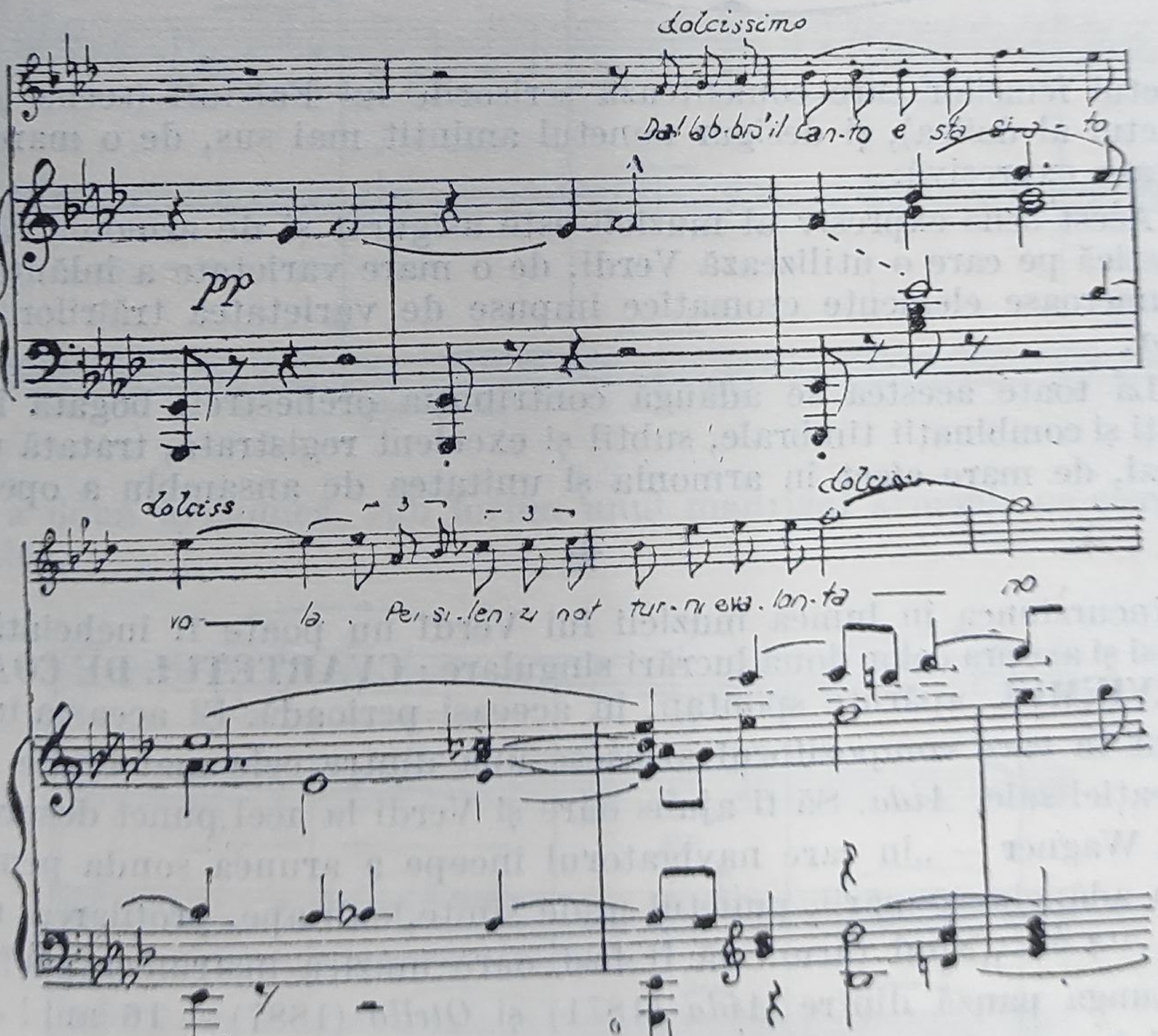
[212] L. Solovţova, op. cit., pag. 331.

[213] Pentru a ieşi din încurcături financiare, Fastaff ticluieşte două scrisori pe care le trimite celor două doamne frumoase şi bogate din oraş, Alice Ford şi Meg Page. Ajunse la destinaţie, scrisorile sunt confruntate de cele două prietene şi pline de indignare, ele hotărăsc să-l pedepsească pe amorezul insolent. Trădat de servitorii săi, Bardolfo şi Pistol, Falstaff este urmărit acum şi de Ford soţul care,în travesti, află că este pe punctul de a o cuceri pe frumoasa Alice. Sosit la invitaţia acesteia, Falstaff este surprins de Ford, dar ascuns într-un coş cu rufe scapă, fiind aruncat în apa murdară a râului. Alice îi dă o nouă întâlnire în parcul din Windsor. Pregătită în amănunt, întâlnirea are loc la miezul nopţii. Falstaff îşi începe tirada de dragoste, dar deodată este încolţit din toate părţile de o mulţime de nimfe, iele, pitici şi strigoi care îl obligă să promită că se va îndrepta. În faţa mulţimii oraşului, Ford vrea să profite pentru a-i uni pe Caius cu Nannetta. Alice prezintă o a doua pereche, rugându-l să-i binecuvânteze, după care se constată că alături de doctorul Caius stătea Bardolfo îmbrăcat în mireasă, iar a doua pereche era formată din Fenton şi Nannetta. Astfel se consolează Falstaff, văzând că nu este singurul păcălit.

oase. Între aceștia se interpun tinerii Fenton și Nannetta, în jurul cărora se deapănă o frumoasă poveste de dragoste.

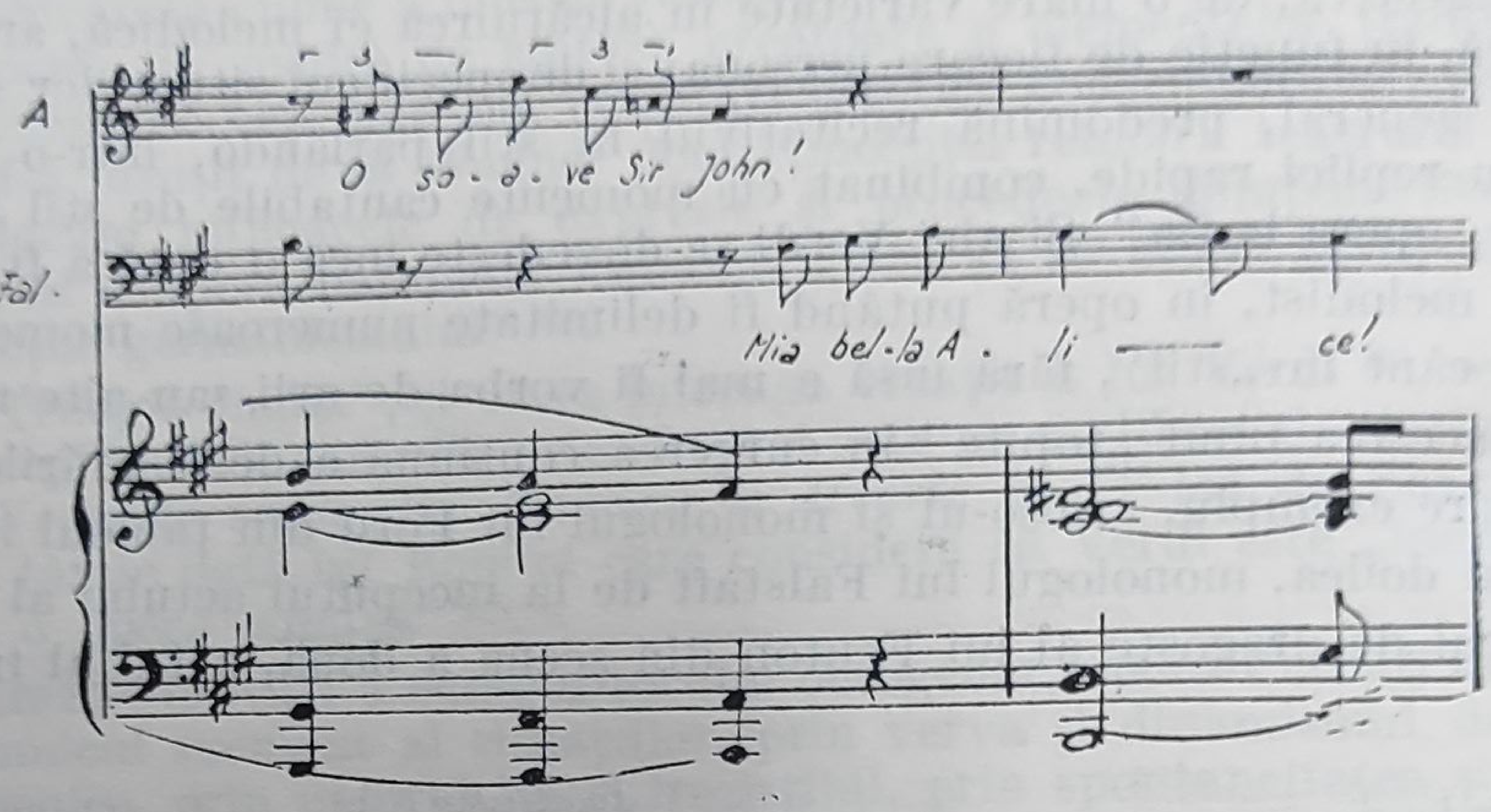
Admirabil condusă, acțiunea operei este dublată de o muzică specifică, sugestivă, de o mare varietate în alcătuirea ei melodică, armonică și ritmică, în funcție de fiecare personaj și de specificul situațiilor scenice.

În general, predomină recitativul în stil parlando, într-o rostire alertă cu replici rapide, combinat cu momente cantabile de stil italian, cu iz de „opera buffa". Și aici Verdi se dovedește încă o dată a fi un neîntrecut melodist, în operă putând fi delimitate numeroase momente de autentic cânt în „stil", fără însă a mai fi vorba de arii sau alte numere închise, acestea fiind „topite" în curgerea continuă a desfășurărilor muzicale (spre exemplu, arioso-ul și monologul lui Ford din tabloul întâi al actului al doilea, monologul lui Falstaff de la începutul actului al treilea și cântecul de dragoste al lui Fenton din scena a doua, actul al treilea).



Dialogurile și alte ansambluri vocale — ca terțete, cvartete și celebrul nonet din actul al doilea — au o desfășurare firească cu o exprimare clară, Verdi demonstrând o măiestrie extraordinară, cum nimeni nu a mai realizat-o până la el.

Din acest punct de vedere se impun a fi evidenţiate dialogul Falstaff—Alice Ford (scena a doua din actul al doilea),



cvartetul femeilor care comentează scrisorile lui Falstaff (scena a doua din actul al doilea), şi desigur nonetul amintit mai sus, de o mare complexitate expresivă.

Acest sens expresiv al muzicii este asigurat şi de armonia rafinată şi plastică pe care o utilizează Verdi, de o mare varietate a înlănţuirilor, cu numeroase elemente cromatice impuse de varietatea trăirilor personajelor.

La toate acestea se adaugă contribuţia orchestrei, bogată în sonorităţi şi combinaţii timbrale, subtil şi excelent registrată, tratată uneori cameral, de mare efect în armonia şi unitatea de ansamblu a operei [214].

★

Incursiunea în lumea muzicii lui Verdi nu poate fi încheiată fără a poposi şi asupra celor două lucrări singulare : **CVARTETUL DE COARDE** şi **RECVIEMUL**, apărute spontan, în aceeaşi perioadă. Şi aceasta într-un moment în care compozitorul atinsese una dintre cele mai înalte culmi ale creaţiei sale, *Aida*. Să fi ajuns oare şi Verdi la acel punct despre care vorbea Wagner — „în care navigatorul începe a arunca sonda pentru a măsura adâncimea mării, punctul unde simte, sub ape, profilarea noului ţărm..." ? [215]. „Noul ţărm" să fi fost oare muzica instrumentală ?

Lunga pauză dintre *Aida* (1871) şi *Otello* (1887) — 16 ani ! — denotă că în creaţia compozitorului a existat un moment de cumpănă, în care au apărut mai întâi *Cvartetul*, apoi *Recviemul*.

---

[214] Prezentată în premieră la 5 februarie 1893 la teatrul „La Scala" din Milano, opera a obţinut un mare succes, compozitorului făcându-i-se o adevărată manifestaţie de simpatie şi recunoştinţă.

[215] Richard Wagner, *Opera de artă a viitorului*, în *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol. III, pag. 96.

Scris printre picături, după cum spunea Verdi, *Cvartetul de coarde, în mi minor* (1873), fără a fi o capodoperă a genului, se înscrie printre realizările de seamă, reprezentând un punct de vedere și prefigurând o nouă tipologie estetică a cvartetului romantic.

Deși păstrează cele patru mișcări tradiționale *(Allegro, Andante, Prestissimo* și *Final)*, Verdi nu le încadrează în structurile consacrate, tratarea acestora este liberă, în interiorul lor operând cu curaj modificări ce au menirea de a determina evoluția mobilă a efectului dramatizant al complexității polifonice în direcția unei maxime expresivități.

Într-o asemenea viziune este construită partea întâi, *Allegro*, o formă liberă de sonată ce se edifică pe baza a două teme: prima într-o măiestrită țesătură polifonică,



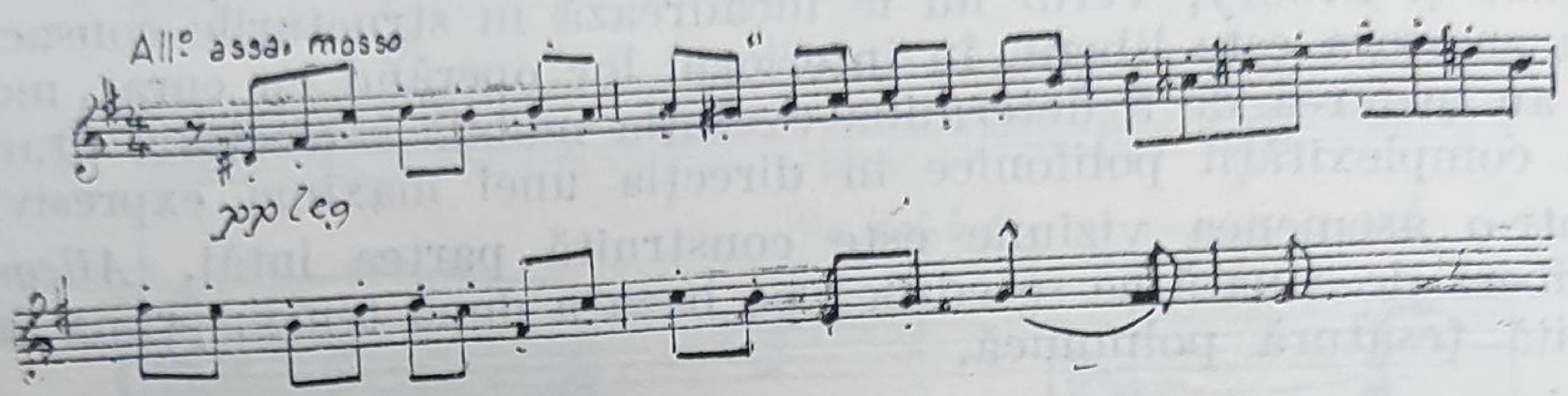
cea de-a doua armonică, sub forma unui madrigal armonic cu elemente cromatice.



Acestei construcții îi urmează (cum se putea altfel), partea a doua, *Andantino*, o formă tripartită, în care prima secțiune este o veritabilă arie, cu arcuiri lirice, ample și elegante.

În partea a treia, *Prestissimo*, Verdi menține forma de scherzo de factură romantică, conducându-ne spre final, *Scherzo Fuga, Allegro assai*

mosso, o sinteză între *Scherzo* și *Fuga*, prima de acest fel, o sinteză prin care „Verdi anticipează de fapt o modalitate de a concepe muzica concertant-cvartetistică ce se va încetățeni în curentele neoclasice și neobaroce, din prima jumătate a secolului XX" [216].



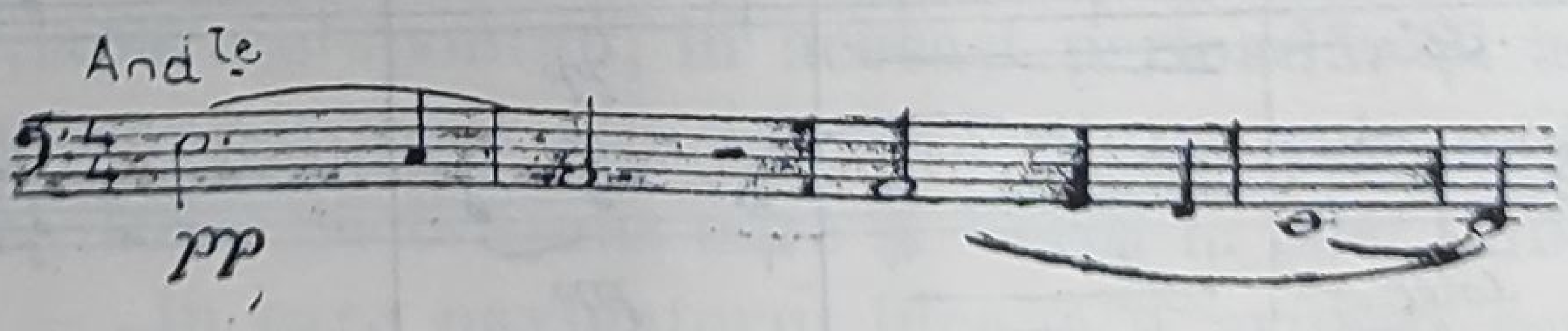
Asemănător — din punct de vedere al semnificațiilor — cu prima parte, Finalul — veritabilă demonstrație de virtuozitate polifonică — este cea de a doua coloană pe care se sprijină acest edificiu sonor unic în creația lui Verdi și în cea de cameră.

Recviemul pentru soliști, cor și orchestră (1874) s-a născut din sentimentul de adâncă venerație ce o purta Verdi lui Alessandro Manzoni, mort la 23 mai 1873. „... cu el, — spunea Verdi — se încheie capitolul cel mai curat, cel mai sfânt și cel mai înălțător din istoria noastră" [217].

Păstrând textul liturghiei catolice, Verdi a creat o lucrare de un puternic dramatism, cu pronunțate trăsături laice, o lucrare ce prin stil se apropie de muzica operelor *Aida* și *Otello*.

Ca și Brahms mai înainte (1864), ca și Fauré, mai târziu (1888), Verdi nu respectă forma clasică de recviem, impusă de canoanele bisericești, ci realizează o arhitectură concepută pe principiul ciclic, cele șapte secțiuni fiind unite între ele prin reluarea unor teme de bază, enunțate în primele părți.

Caracterul monumental și originalitatea se impun de la început, din prima parte, *Requiem (Andante)*, în care după enunțarea temei de către violoncel,



Verdi antrenează treptat întreaga masă sonoră, de soliștii, cor și orchestră, creând însă o muzică de atmosferă și păstrând în general nuanțele stinse *pp*, *ppp*, foarte rar atingând *f* și *ff*. De remarcat polifonia densă și măiestrită, realizată în partidele vocale (soliste și cor), acompaniate armonic de orchestră.

În partea a doua, *Dies irae* (Ziua mâniei), de dimensiuni ample, cu nouă secțiuni *(Dies irae, Tuba mirum, Liber scriptus, Quid sum miser*,

---

[216] Wilhelm G. Berger, *Cvartetul de coarde, de la Haydn la Debussy*, Editura Muzicală, București, 1970, pag. 222.

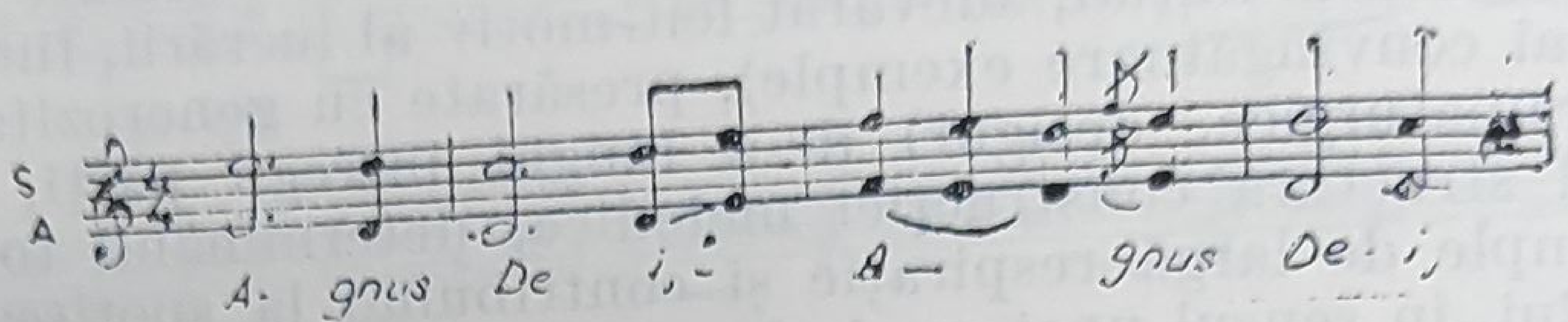
[217] L. Solovțova, op. cit. pag. 289.

Rex tremendae, Recordare, Ingemisco, Confutatis, Lacrymosa), de o mare complexitate armonică și polifonică — punctul central al *Recviemului* — Verdi atinge cel mai intens dramatism. Sonoritățile și intensitățile sunt amplificate la maximum, trilurile flautului piccolo și țipetele trompetelor contribuie la crearea unor imagini apocaliptice, ce alternează cu momente de lirism, copleșitor.

Ne reține atenția în mod deosebit frecventa utilizare a cromatismelor (tema corului inițial, adevărat leit-motiv al lucrării, fiind unul dintre cele mai convingătoare exemple), presărate cu generozitate (din necesități dramaturgice, desigur) de-a lungul întregii părți, modificând substanțial structura construcției melodice, determinând totodată desfășurări ample de largă respirație și contribuind la sporirea expresivității textului, în sensul unei mari plasticități, astfel că limbajul său muzical câștigă în concretețe, în expresie nuanțată și originalitate, corul *Dies irae* definindu-se drept generatorul dramatic al *Recviemului*.

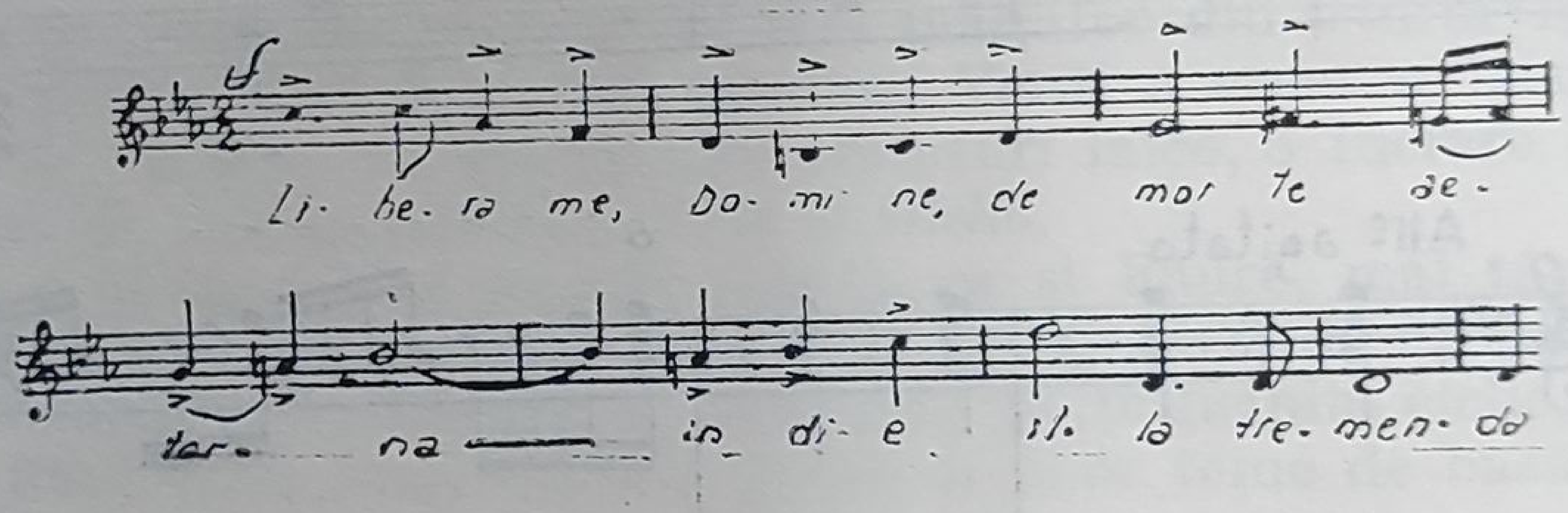


De o mare forță de expresie este partea a treia, *Offertorio (Andante mosso)*, plină de patetism și nostalgie, sentimentul implorator aici fiind dominant. Desfășurarea calmă, în nuanțe stinse, determină meditația filozofică profundă, ce contrastează puternic cu *Sanctus (Allegro)*, urmat de *Agnus Dei* (partea a cincea) una dintre cele mai frumoase melodii create de Verdi.



Partea a șasea, *Lux aeterna*, se impune prin transparență și luminozitate, sugerate de armoniile și combinațiile timbrale de o mare plasticitate a sonorităților.

Ultima parte, *Libera me*, readuce atmosfera dramatică din partea a doua. Tema cromatică din *Dies irae* se impune și aici. Este readusă și tema primei părți, *Requiem*, fiind amplificată în partida corală. Lucrarea se încheie printr-o magnifică fugă vocal-simfonică,



măreață prin energia ce o sugerează, asemeni celui căruia i-a fost dedicată lucrarea, Alessandro Manzoni.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Verdi este tipul de compozitor romantic specializat într-un anumit gen muzical — ca și Wagner — în operă, ca Bruckner în simfonie, ca Wolf în lied. La fel ca Wagner, Verdi și-a dedicat întreaga viață unui singur țel: propășirea teatrului liric, ridicarea lui pe cele mai înalte culmi.

Dar spre deosebire de Wagner, care a tins și a creat un nou tip de operă, Verdi a rămas consecvent tradiției italiene, creând opere de tip „seria" la început, de tipul „grand" mai apoi, ajungând la o sinteză măreață între acestea două, pe fondul cărora grefează elementele noului contemporan, filtrat cu atenție și exigență. Moderația cu care operează Verdi în preluarea elementelor noului nu este întâmplătoare; Verdi nu crea opere gândindu-se la gloria viitoare, ci pentru prezent, pentru con-

temporanii săi italieni, dornici de libertate și unitate națională, gata să-și sacrifice viața pentru împlinirea acestui ideal. Astfel, Verdi devenise un adevărat simbol, în numele lui italienii deslușind ,,Viva Emmanuel *Re d'I*talia (V.E.R.D.I).

Sursa de inspirație pentru Verdi este viața oamenilor cu aspirațiile, bucuriile și dramele lor, subiectele fiind luate din istorie și din literatura de mari semnificații. Pe aceste subiecte, de la trecutul îndepărtat *(Nabucco)* și până la prezentul cel mai apropiat *(Traviata)*, Verdi creează o muzică esențial romantică, ale cărei sensuri încifrate au fost deslușite în primul rând de italieni. Culminația verdiană, singulară și neîntrecută în epocă, coincide așadar cu cea social-politică.

Mijlocul principal de expresie al lui Verdi este melodia ce se ravarsă ca un torent de la prima la ultima operă, o melodie în stil național italian, în maniera marilor săi înaintași Palestrina, Monteverdi, Scarlatti, Rossini, Bellini și Donizetti. Fără a-i imita, stilul său are acea personalitate și individualitate ce îi asigură recognoscibilitatea din multitudinea celor afirmate în secolul al XIX-lea.

Pregnanța, cantabilitatea și simplitatea, la care se adaugă modernitatea conținutului, au făcut ca melodiile lui Verdi să se bucure de o largă popularitate în întreaga lume. Căci cine nu a fredonat *La donna e mobile*, *Addio del passato* sau *Celeste Aida*? Forța de sugestie și capacitatea de caracterizare și sugerare a melodiilor lui Verdi este uluitoare, în câteva sunete conturându-se un caracter uman, un peisaj sau o anumită situație scenică. Nu desfășurările ample îl caracterizează pe Verdi, ci expresia concentrată, structurile sale melodice avându-și de cele mai multe ori sorgintea în cântecul popular. Această melodie evoluează de la tipul arioso la recitativul dramatic îmbogățit cu cromatisme ce-i colorează armonia, dar fără a ajunge vreodată la limitele tonalității.

De altfel, Verdi în armonie, deși pare un tradiționalist, este totuși un inovator, el nu se ferește să includă în muzica sa numeroase momente modale, desprinse fie din fondul muzicii bisericești, fie din însăși structura muzicii populare.

Admirându-l pe Wagner, Verdi a militat împotriva preluării procedeelor sale de compoziție, pledând pentru o artă națională de cea mai autentică factură, clădită pe fundamentul tradiției italiene. ,,Palestrina nu poate fi compensat prin invenții îndrăznețe în materie de armonie — spunea Verdi —, dar dacă l-am cunoaște mai bine pe Palestrina — am scrie într-un spirit mai italian și am fi mai buni patrioți.'' [218]

Consecvent acestui ideal, Verdi și-a făurit un drum propriu bazat pe tradițiile muzicii italiene, oferind umanității una din cele mai valoroase contribuții aduse îmbogățirii tezaurului muzical, dăruită cu sinceritate și cu sentimentul datoriei împlinite.

★

Cu toate că nu au atins înălțimile de pisc ale culminației verdiene, totuși muzica italiană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea înscrie la loc de frunte și creațiile unor muzicieni care — deși formați și afirmați în umbra lui Verdi — prin orientarea tematică, prin stilul și modalită-

---

[218] Vezi L. Solovțova, op. cit., pag. 289.

ţile de expresie, aduc noi contribuţii în procesul secular al continuităţii şi supremaţiei muzicale italiene în Europa. Aceste contribuţii vizează configuraţia melodică, funcţionalitatea ei, precum şi dramaturgia spectacolului cântat, orientându-l spre noua orbită pe care se va înscrie opera italiană, verismul.

În acest cadru se evidenţiază activitatea lui Amilcare PONCHIELLI (1834—1886) care debutează la vârsta de 17 ani cu opereta *Il sindaco babbeo* (Primarul neghiob, 1851), anunţându-se ca un demn rival al contemporanului său mai vârstnic, Verdi. După debutul promiţător au mai urmat: *I promessi sposi* (Logodnicii, 1856), *Savoiarda* (1861), *Roderigo* (1863), *Le due gemelle* (Cele două gemene, 1873), *Il parlatore eterno* (Palavragiul, 1873), *I Lituani* (1874), *Gioconda* (1876), *Alduna* (1884), *Il figlio prodigo* (Fiul risipitor, 1880) şi *Marion Delorme* (1885), fără ca vreuna din ele să cucerească sufragiile universale. Excepţie a făcut *Gioconda*, dramă lirică în patru acte, pe un libret de Arrigo Boito (sub pseudonimul Tobia Gorrio), după tragedia *Angelo, tiranul Padovei* de V. Hugo, o operă în care compozitorul accentuează elementele naturaliste, creând melodii apropiate de configuraţia wagneriană. În operă se evidenţiază, conturarea muzicală a eroinei principale Gioconda (a cărei expresie dramatică atinge culmi nemaiîntâlnite până acum) şi scena finală cu punctul său culminant, cu sfârşitul său abrupt adus odată cu sinuciderea Giocondei.

Pe aceeaşi traiectorie îşi înscrie creaţia şi Arrigo BOITO (1842—1918), compozitor şi poet care, înaintea lui Ponchielli, a marcat începutul înnoirilor ce se vor realiza în deceniile următoare. Muzica sa este mai europenizată, apropiată de stilul wagnerian. Opera sa *Mefistofele* (1867), pe un libret propriu, după *Faust* de Goethe, impresionantă prin viziunea nouă asupra personajelor, dramaturgiei şi a însăşi modalităţilor de structurare a spectacolului, cu toate că conţine pagini muzicale de mare valoare artistică, nu s-a impus, nefiind acceptată decât de un număr mic de teatre de operă. Aceeaşi soartă au avut-o şi operele următoare: *Ero e Leandro* (1875) şi *Nerone* (1918, reprezentată postum în 1924).

Un loc aparte în muzica italiană a acestei perioade îl ocupă Giovanni SGAMBATI (1841—1914), pianist şi compozitor, animator al vieţii de concert din Roma. Orientarea sa spre muzica simfonică este pusă în relaţie cu perioada „italiană" a lui Liszt. Lui Sgambati îi revine meritul de a fi creat cu predilecţie muzică simfonică şi concertantă, muzică de cameră şi numeroase piese pentru pian, reînnodând astfel firul tradiţiei muzicii instrumentale italiene, ce va cunoaşte o nouă dimensiune în perioada următoare, prin activitatea de restaurare a acestor genuri, desfăşurată de Feruccio Busoni, Franco Alfano, Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella ş.a.

LISTA LUCRĂRILOR LUI GIUSEPPE VERDI ÎN ORDINEA CRONOLOGICĂ A REALIZĂRII LOR

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul terminării
1.	*Nebunia lui Saul* pentru voce și orchestră pe versuri de V. Alfieri	1831
2.	*Cantata* pentru căsătoria lui R. Borrmeo, pentru voce și orchestră	1834
3.	*Șase romanțe pentru voce și pian*, pe versuri de G. Vittorelli, T.Bianchi, C. Angiolini și Goethe	1838
4.	*L'Esule* (Exilatul), baladă pentru bas și pian pe versuri de Temistocle Solera	1839
5.	*La Seduzione* (Seducția), baladă pentru bas și pian, pe versuri de L. Balestra	1839
6.	*Notturno* (Nocturna) pentru sopran, tenor, bas și flaut obligat	1839
7.	*Oberto, conte di San Bonifacio*, pe libret de A. Piazza și T. Solera	1839
8.	*Un giorno di regno* (O zi de domnie), pe libret de F. Romani	1840
9.	*Nabucco sau Nabuccodonosor*, pe libret de T. Solera	1842
10.	*I Lombardi alla prima crociata* (Lombarzii în prima cruciadă), pe libret de T. Solera	1843
11.	*Ernani*, pe libret de Francesco Maria Piave	1844
12.	*I due Foscari* (Cei doi Foscari), pe libret de F. M. Piave	1844
13.	*Giovanna d'Arco* (Ioana d'Arc), pe libret de T. Solera	1845
14.	*Alzira*, pe libret de S. Cammarano	1845
15.	*Attila*, pe libret de T. Solera și F. M. Piave	1846
16.	*Macbeth*, pe libret de F. M. Piave	1847
17.	*I Masnadieri* (Hoții), pe libret de Andrea de Maffei	1847
18.	*Il Corsaro* (Corsarul), pe libret de F. M. Piave	1848
19.	*Suona la tromba* (Sună trompeta) pe versuri de G. Manueli pentru cor și orchestră	1848
20.	*La Battaglia di Legnano* (Bătălia de la Legnano), pe libret de S. Cammarano	1849
21.	*Luisa Miller*, pe libret de S. Cammarano	1849
22.	*Stiffelio*, ulterior *Aroldo*, pe libret de F. M. Piave	1850
23.	*Rigoletto*, pe libret de F. M. Piave	1851
24.	*Il Trovatore* (Trubadurul) pe libret de S. Cammarano	1853
25.	*La Traviata* (Traviata), pe libret de F. M. Piave	1853
26.	*I Vespri siciliani* (Vecerniile siciliene), pe libret de E. Scribe	1855
27.	*Simon Boccanegra*, pe libret de F. M. Piave	1857
28.	*Un ballo in maschera* (Bal mascat) pe libret de A. Somma	1859
29.	*Inno delle nazioni* (Imnul națiunilor), cantată pentru sopran, cor și orchestră, pe versuri de Arrigo Boito	1862
30.	*La Forza del destino* (Puterea destinului), pe libret de F. M. Piave	1862
31.	*Don Carlos*, pe libret de G. Mery și C. du Locle	1867
32.	*Aida*, pe libret de A. Ghislanzoni	1871
33.	*Cvartet de coarde*, mi minor	1873
34.	*Messa da Requiem* pentru soliști, cor și orchestră	1874
35.	*Pater noster* (Tatăl nostru) pe un text de Dante pentru cor mixt	1880
36.	*Ave Maria*, pe text de Dante, pentru sopran și orchestră de coarde	1880
37.	*Otello*, pe libret de Arrigo Boito	1887
38.	*Falstaff*, pe libret de Arrigo Boito	1893

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Bonaventura, A: *Verdi*, Paris, 1930

Bourgeois, Jacques: *Verdi*, Julliard, Paris, 1978

Bourgeois, Jacques: *Giuseppe Verdi*. Editura Muzicală, București, 1982.

Brumaru, Ada: *Romantismul în muzică*. Editura Muzicală, București, 1962, vol. II

Brumariu, Liviu: *Cultura muzicală italiană în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*. Litografia Conservatorului ,,C. Porumbescu", București, 1984

Cenzato, G.: *Itinerari Verdiani*. Milano, 1955

Constantinescu, G.: *Cântecul lui Orfeu*. Editura Eminescu, 1979

Gatti, Carlo: *Verdi*, Milano, 1931 reed. Gallimard Paris 1961 și Les Introuvables, Plan de la Tour, 1977.

Istel, E.: *Verdi und Shakespeare*. ,,Die Musik", 1913/14, XIII Jahrg H. 1, 2

Monaldi, G.: *Verdi*. Milano, 1951

Petzold, Richard: *Verdi. Viața în imagini*. Editura Muzicală, București

Sollertinski, I.: *Despre muzică și muzicieni*. Editura Muzicală, București, 1963

Weissman, A.: *Verdi*, Berlin, 1922

Werfel, F.: *Verdi. Romanul operei*. Editura Muzicală, București, 1964

Université d'Oxford: *Dictionaire encyclopédique de la musique*. Sous la direction de Denis Arnold (1983). Editions Robert Laffont, S.A. Paris, 1988.

III

CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ RUSĂ

„MOGUCEAIA KUCIKA"

„Să dăruieşti oamenilor o hrană sănătoasă şi consistentă pe care nimeni nu a atins-o vreodată, iată o sarcină."

M. P. MUSORGSKI

În procesul diversificărilor stilistice de distanţare faţă de filonul clasico-romantic, de descătuşare a individualităţilor şi de particularizare a tipologiilor compoziţionale, ideea autenticităţii şi originalităţii, dată de specificitatea naţională a limbajului de sorginte folclorică modală, apare mult mai clar conturată în conştiinţa compozitorilor ruşi din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În această perioadă, în Rusia se cristalizează o nouă mişcare muzicală de mare însemnătate, ale cărei baze le-a pus Glinka şi Dargomîjski.

„Înzestrat cu o admirabilă originalitate melodică, ceea ce constituie o calitate cu totul rară" — după cum remarca Berlioz [219] — , Glinka, „după ce a dăruit Rusiei o operă naţională, a simţit nevoia de a-i da şi o armonie naţională (veritabilă şi modală) pentru vechile ei melodii" [220].

Saltul calitativ în gândirea sa armonică, de la tonalism la modalism, s-a produs însă destul de târziu; aproximativ în jurul anului 1850, Glinka „nu mai este mulţumit de sistemul muzical existent la acea vreme, susţinând că muzica necesită o înnoire, împrospătare cu ajutorul altor elemente şi că în acest scop va introduce în noua sa creaţie gama orientală" [221], trecând apoi din 1855 la studierea muzicii bisericeşti din vechea Rusie, pentru a o folosi în creaţia sa.

Pătrunse de intonaţii proaspete, creaţiile lui Glinka, înscrise în spiritualitatea rusă ca un eveniment definitoriu în particularizarea şi reliefarea fizionomiei naţionale, au determinat profunde mutaţii în gândirea şi creaţia muzicală rusă, au deschis drumul unor prefaceri de ordin structural şi estetic, oferind muzicii o nouă perspectivă de dezvoltare, ce s-a concretizat în valorificarea superioară a filonului folcloric.

Acest sens al modernităţii, sesizat mai întâi de Glinka şi apoi de Dargomîjski, a fost preluat şi continuat de muzicienii ruşi din a doua

---

[219] V. V. Stasov, *Mihail Ivanovici Glinka*, Editura Cartea rusă, Bucureşti, 1956, pag. 397.
[220] Ibid, pag. 487.
[221] Ibid, pag. 250.

jumătate a secolului al XIX-lea, ale căror creații se leagă de mișcarea de eliberare feudală (abolirea iobăgiei, 1861), de afirmare națională și internațională. Puternica înflorire a artelor și noua conjunctură istorică au favorizat înființarea unor instituții muzicale cu profil artistic și didactic, menite să contribuie la dinamizarea vieții muzicale și să asigure formarea de viitori muzicieni [222] și a consacrat în lumea muzicală mari personalități creatoare (Balakirev, Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov, Anton și Nicolai Rubinstein, Ceaikovski și alții) care, prin arta lor inspirată din realitatea rusă, au contribuit la înfăptuirea și consolidarea unor reforme de ordin cultural, cu rezonanță puternică și amplă în conștiințele naționale și internaționale.

În această perioadă de puternic avânt, în creația muzicală se conturează două direcții distincte : prima, cea a valorificării folclorului rus în creații profesioniste de tip tradițional, accentuând caracterul național și urmărind o puternică penetrație, accesibilitate și rezonanță în conștiința unui public larg, a doua, cea a filonului clasico-romantic într-o viziune nouă, personală, modernă și contemporană.

Prima direcție, cea a valorificării folclorului, a reliefării caracterului național, este reprezentată de „Asociația lui Balakirev" [223] cuprinzând membrii „Grupului celor cinci" (Mili Balakirev, César Cui, Modest Musorgski, Alexandr Borodin și Nicolai Rimski-Korsakov), „Mănunchiul puternic" cum au fost ei numiți în derâdere de Serov, constituit ca urmare a tendințelor și dorințelor de unire a forțelor muzicale proaspete ale epocii și de desfășurare a unor activități colective puse în slujba unui ideal : anume acela de a continua linia estetică și a principiilor de creație ale lui Glinka și Dargomîjski, de a forma un public nou, capabil să înțeleagă noua muzică creată și de a încetățeni caracterul național în muzica rusă [224].

Cea de a doua direcție, cea a muzicii romantice ruse, este reprezentată de Piotr Ilici Ceaikovski, format la Conservatorul din Petersburg în spiritul esteticii lui Anton Rubinstein, care promova în școala înființată de el tradițiile muzicii germane de factură clasică și romantică (Beethoven, Schubert, Schumann). Ceaikovski, a cărui activitate — desfășurată de-a lungul unui sfert de veac și mai bine — l-a impus în conștiința lumii ca fiind unul dintre cei mai de seamă creatori ai epocii, conferind muzicii romantice noi dimensiuni și sensuri spre bucuria spiritului, a certitudinii umane, spre o lume a binelui și perspectivei de frumos. Ceaikovski care, prin anvergura inteligenței sale artistice, a sesizat și perspec-

---

[222] Societatea muzicală rusă (1860), Școala muzicală gratuită (1862), Conservatorul din Petersburg (1862), Conservatorul din Moscova (1866) și altele.

[223] Ca și în alte țări europene, în secolul al XIX-lea în Rusia apar numeroase societăți și asociații artistice. Astfel, în literatură este cunoscută activitatea „Grupului literar", în pictură „Asociația pictorilor ambulanți" etc.

[224] Activitatea grupului s-a desfășurat de-a lungul mai multor ani (1856—1862) și s-a concretizat în studierea în colectiv a operelor lui Glinka și a altor compozitori (Bach, Händel, Beethoven, Schubert, Liszt, Schumann, Berlioz ș.a.), în analizarea unor creații proprii inspirate din viața poporului, din cântecele, jocurile, istoria și legendele lui. De observat că nici unul dintre cei cinci nu au urmat studii muzicale sistematice, că erau autodidacți și cu toții aveau alte profesii (Cui era ofițer inginer, Musorgski era ofițer de gardă, R. Korsakov era ofițer de marină, Borodin era medic chimist, savant de renume mondial. Excepție făcea Balakirev, care și el era matematician, dar se consacrase muzicii în calitate de pianist, compozitor și dirijor).

tiva direcției folclorice a muzicii ruse, apropriindu-se de concepțiile „Grupului celor cinci", interpretându-le într-o manieră proprie, exprimând o nouă viziune componistică și impunând noi tipologii muzicale, inovatoare, posibile și pilduitoare.

Pornind de la ideea că „muzica este un mijloc de a comunica între oameni" [225], compozitorii ruși din această perioadă pun la baza creației lor principiul accesibilității și cultivă în mod voit acele genuri cu mare priză la public, în special opera — considerată ca fiind mai accesibilă —, romanța lirică și sentimentală, trecând apoi la simfonismul programatic [226] și ajungând la muzica de cameră și instrumentală, ca urmare a maturizării concepțiilor de creație, fiecare compozitor definindu-și stilul și direcția estetică, dând întreaga măsură a măiestriei și forței talentului, în slujba artei muzicale naționale ; prin activitatea și creațiile lor, compozitorii ruși deschid noi perspective muzicii ruse de la cumpăna celor două veacuri.

1. OPERA ȘI BALETUL

a) Opera

Fără a dispune de o tradiție seculară și experiență bogată, invadată de muzicieni străini (italieni, francezi, germani, cehi și polonezi) și alimentată de-a lungul secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea de creații occidentale (mai ales italiene), opera rusă cunoaște adevărata sa înălțare și înflorire în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când în viața muzicală se produc profunde mutații și evaluări în planul creației și interpretării. Pornind de la convingerea că opera este genul cel mai accesibil, compozitorii ruși din această perioadă, având exemplul lui Glinka și Dargomîjski, au pășit în lumea teatrului muzical, realizând opere remarcabile prin valoarea și originalitatea lor, Glinka și Dargomîjski creaseră prin lucrările lor *(Ivan Susanin, Ruslan și Ludmila, Rusalka și Oaspetele de piatră)* certitudinea existenței unui teatru muzical național rus, sub semnul a două necesități primordiale : adoptarea unor subiecte naționale și tratarea lor muzicală, de asemenea națională.

Continuând acest drum, Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov și Ceaikovski au cultivat în operele lor limba națională, urmărindu-i accentele și intonațiile originale, valorificând fondul de impresii și sugestii melodice deduse din acestea, ajungând la descoperiri de-a dreptul spectaculare. Interesantă este și opțiunea lor pentru basme și subiecte istorice, oferindu-le posibilități de investigare a unor zone mai puțin abor-

---

[225] Musorgski, în autobiografia publicată în *Articole alese despre Musorgski*, Editura Cartea Rusă, 1954, pag. 224.

[226] „Din punctul nostru de vedere, orice muzică trebuie să fie programatică" scria Ceaikovski. Vezi Stasov, *Studii*, Cartea Rusă, 1959, vol. II, pag. 409.

date, pretențioase din punctul de vedere al definirii specificului național și al cuprinderii lor în situații scenice muzicale.

Deși primele opere ale acestei perioade sunt scrise pe subiecte neruse (*W. Ratcliff* și *Angelo* de C. Cui, *Salambô* de Musorgski), treptat este îmbrățișată tematica rusă istorică, legendară și literară, capodoperele neîntârziind să apară, opera rusă consolidându-se și impunându-se prin ineditul și originalitatea distinctă a dramaturgiilor și prin particularitățile limbajului muzical, un limbaj național în profunzimea melodică, armonică și ritmică, într-o mare varietate de forme și modalități de realizare, în funcție de concepția estetică și formația muzicală a fiecăruia dintre creatori.

★

Prima realizare în domeniul teatrului muzical a compozitorilor „Grupului celor cinci" aparține lui César CUI (1835–1918) [227]. Aceasta a fost opera *William Ratcliff* (1868), realizată după o lucrare din perioada de tinerețe a lui H. Heine, o încercare palidă de concretizare a năzuințelor novatoare și de întruchipare a principiilor estetice ale grupului. Defectuoasă în dramaturgie, cu situații neverosimile, de un romantism desuet, cu forme tradiționale (arii, coruri, duete etc.), opera *Ratcliff* — în ciuda faptului că în unele momente răspundea noilor exigențe (urmărirea fidelă a textului într-o dezvoltare continuă, cu o importanță sporită acordată armoniei și orchestrației)—era depășită de la bun-început de evenimentele muzicale ale epocii.

Același destin l-a avut și cea de a doua operă a sa, *Angelo* (1875), cu toate că subiectul se potrivea mult mai bine temperamentului său și cu toate că dramaturgia realizată este mai puternică, sentimentele, pasiunile și trăirile mai pregnant reliefate. Ce n-a sesizat C. Cui? Tocmai specificul național, rus sau oriental, acesta rămânându-i străin sau, în cel mai bun caz, foarte slab realizat, la fel ca și orchestrația.

★

Adevăratele împliniri ale noii opere ruse le realizează însă Modest Petrovici MUSORGSKI (1839–1881) [228] care, în prima sa operă, *Sa-*

[227] César Antonovici Cui s-a născut la Viena, la 18 ianuarie 1835. A fost locotenent în armata rusă. Cunoscându-i pe Dargomîjski și Balakirev, cu care studiază muzica, Cui se alătură mișcării naționale ruse, intrând în „Grupul celor cinci". Fără a fi original în creație (muzica sa stă sub influența lui Schumann, Gounod și Massenet), Cui a compus opere, muzică corală, simfonică, piese pentru pian și cca. 200 romanțe. A excelat însă în critica muzicală, susținând prin scrierile sale viabilitatea și originalitatea muzicii ruse. A murit la Petersburg, la 24 martie 1918.

[228] Modest Petrovici Musorgski s-a născut la Karevo, la 16 martie 1839. A urmat școala militară devenind ofițer de gardă. A studiat muzica mai întâi cu mama sa, apoi autodidact. Prima compoziție, la 13 ani, *Polca ofițerului de gardă*, îl anunță ca fiind un foarte talentat muzician. Întâlnirea cu Dargomîjski, și mai târziu cu Balakirev și Stasov, entuziasmul cunoscut în „grup", îl determină să renunțe la cariera militară (1859) și să se dedice muzicii, devenind cel mai de seamă compozitor din „Grupul celor cinci". Creația sa (opere, lucrări simfonice, romanțe și miniaturi pentru pian) este de o necontestată originalitate. A murit la Petersburg, la 16 martie 1881.

lambô, ca și Cézar Cui, apelează la un subiect nerus, realizând după romanul lui Gustave Flaubert o dramă eroico-romantică, cu scene colorate oriental (lucrare abandonată pe parcursul creării ei, nemulțumindu-l pe compozitor rezultatele obținute și sensul desfășurărilor muzicale, lăsând-o neterminată) [229].

La Musorgski însă, dramaturg înnăscut, fire voluntară, deschis la nou și dușman al rutinei și dogmatismului, conștiința autenticității și specificității naționale apare mult mai net și mai clar conturată, astfel că în următoarele opere (*Căsătoria*, *Boris Godunov*, *Hovanscina* și *Târgul din Sorocinsk*) abordează subiecte desprinse din viața și istoria rusă, în centrul acțiunilor aflându-se un personaj nou — poporul — conceput în permanentă acțiune, un personaj complex, fundamentându-se astfel un nou tip de operă — drama muzicală populară — , deschizând noi perspective dezvoltării teatrului liric, marcând totodată un punct culminant în marea aventură a dramei muzicale.

Constant în idealul său estetic, Musorgski vizează atingerea celei mai desăvârșite legături dintre cuvânt și muzică, urmărind firescul expresiei, naturalețea exprimării, din care se conturează caracterele umane surprinse în acțiunile lor diverse, din care apoi izvorăște melodia, o melodie atemporală, aparținând trecutului, prezentului și viitorului, o melodie diversă și nuanțată, echilibrată și armonizată în ansamblul general al operei, creată în spiritul cântecului popular rus.

Experimentate în opera următoare, *Jenițba* (Căsătoria, 1868) — după piesa cu același nume de Gogol, de un comic cuceritor, în care compozitorul a urmărit „să schițeze cât mai viu posibil acele inflexiuni ale intonației care se ivesc în cursul dialogului personajelor ..." [230] — , elementele ce definesc concepția dramaturgică, limbajul, personalitatea și originalitatea stilului lui Musorgski își găsesc deplina împlinire în opera *Boris Godunov* (1870), dramă muzicală populară — după cum și-o intitulează compozitorul — în patru acte cu un prolog, după un libret propriu, alcătuit după tragedia *Boris Godunov* de Pușkin și *Istoria Imperiului rus* de N. M. Karamzin.

Abordând un subiect istoric, Musorgski urmărea să creeze și să pună în evidență un nou personaj principal — poporul, mulțimea organizată, concepută ca „o uriașă personalitate, însuflețită de o idee unică" [231], în aspirațiile sale spre idealul de libertate. Acest personaj capătă în viziunea lui Musorgski semnificațiile unui simbol. Abordând acest subiect, a cărui acțiune este desprinsă din zbuciumata istorie rusă de după moartea lui Ivan cel Groaznic (sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea), Musorgski, prin opera sa, oferea contemporanilor soluția rezolvării unor mari conflicte sociale naționale pe care le trăia Rusia anilor 1860—1880.

---

[229] Unele pagini din această operă, remarcabile prin dramatismul lor, au fost folosite în opera sa de căpetenie *Boris Godunov*.

[230] Din scrisoarea lui Musorgski din 1868, adresată lui Cui, referindu-se la opera *Căsătoria*. Vezi Stasov, *Studii*, op. cit., pag. 255.

[231] Musorgski, în *Articole alese despre Musorgski*, op. cit., p. 227.

Acţiunea operei [232], deosebit de complexă, cucereşte prin monumentalitatea scenelor de factură naţională, prin originalitatea şi veridicitatea aducerii în scenă a unor personaje situate atât de diferit în ierarhia socială (ţari, călugări, ţărani, femei din popor, nebuni, alături de prinţi şi prinţese, boieri etc.), a căror evoluţie este continuă şi constantă, condusă cu măiestrie şi subtilitate.

Pătruns de spiritul popular, animat de culoarea istorică, de vivacitatea scenelor, de reliefarea veridică a caracterelor în ipostaze contrastante—tragice şi comice—, Musorgski creează în opera sa o dramă puternică, originală în alcătuirea melodică armonică şi arhitecturală de profunde semnificaţii, aşa cum nimeni până la el, pe pământul Rusiei, nu mai izbutise.

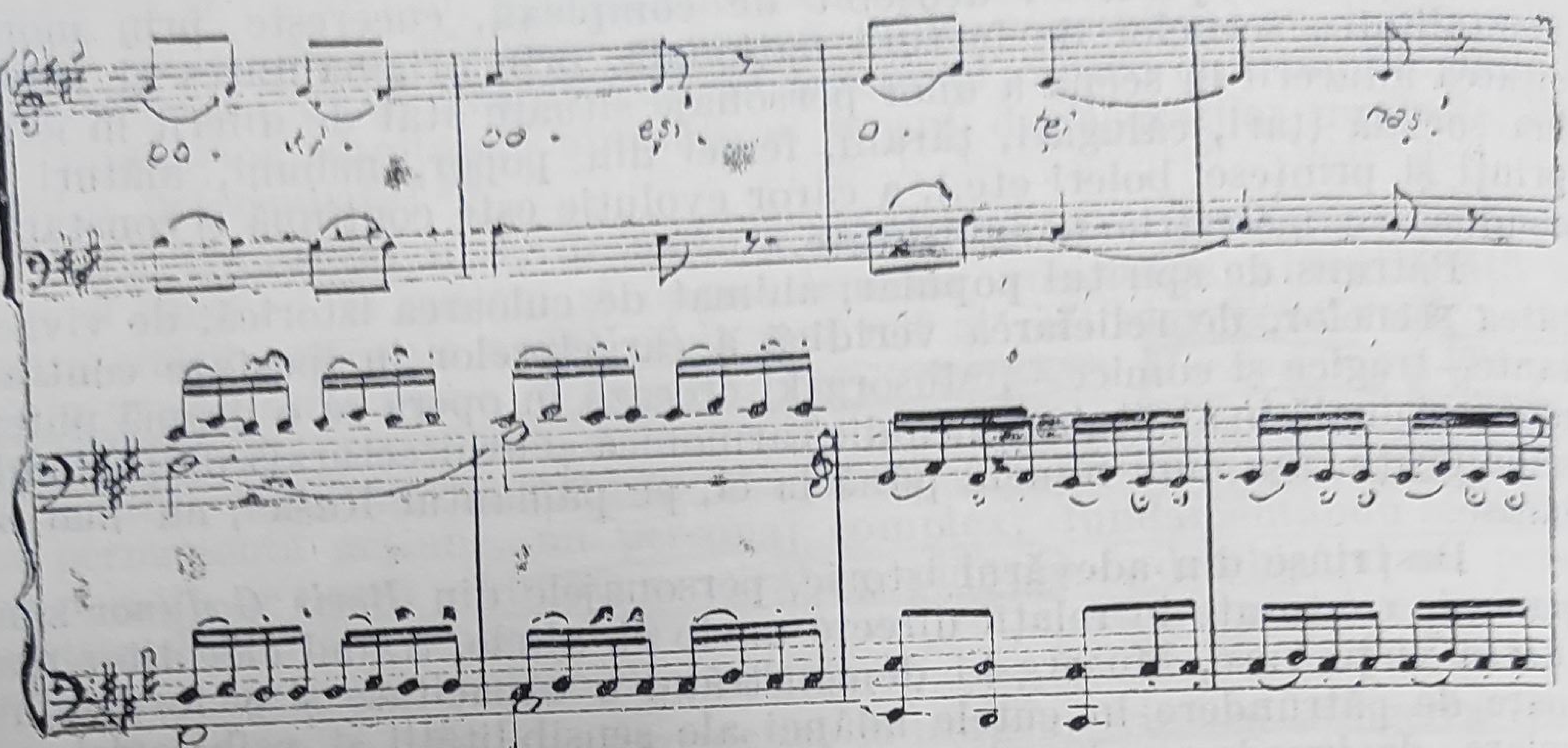
Desprinse din adevărul istoric, personajele din *Boris Godunov* sunt puternic conturate în relaţii directe unele cu altele, trăind clocotitor realitatea vieţii ruse, Musorgski demonstrând o capacitate şi o forţă uluitoare de pătrundere în cutele adânci ale sensibilităţii şi psihologiei populare, de încadrare şi redare a fenomenelor determinante în procesul istoric.

Poporul, de pildă, este urmărit şi redat în toată măreţia lui, într-o continuă evoluţie, de la starea de supunere şi ignoranţă, până la revoltă şi ură, caracterizat muzical prin mijloace şi procedee simple dar de mare forţă de expresie (coruri, grupuri corale în dialog, voci izolate exprimând starea de spirit a mulţimii), de un efect extraordinar în ansamblul dramaturgiei muzicale.

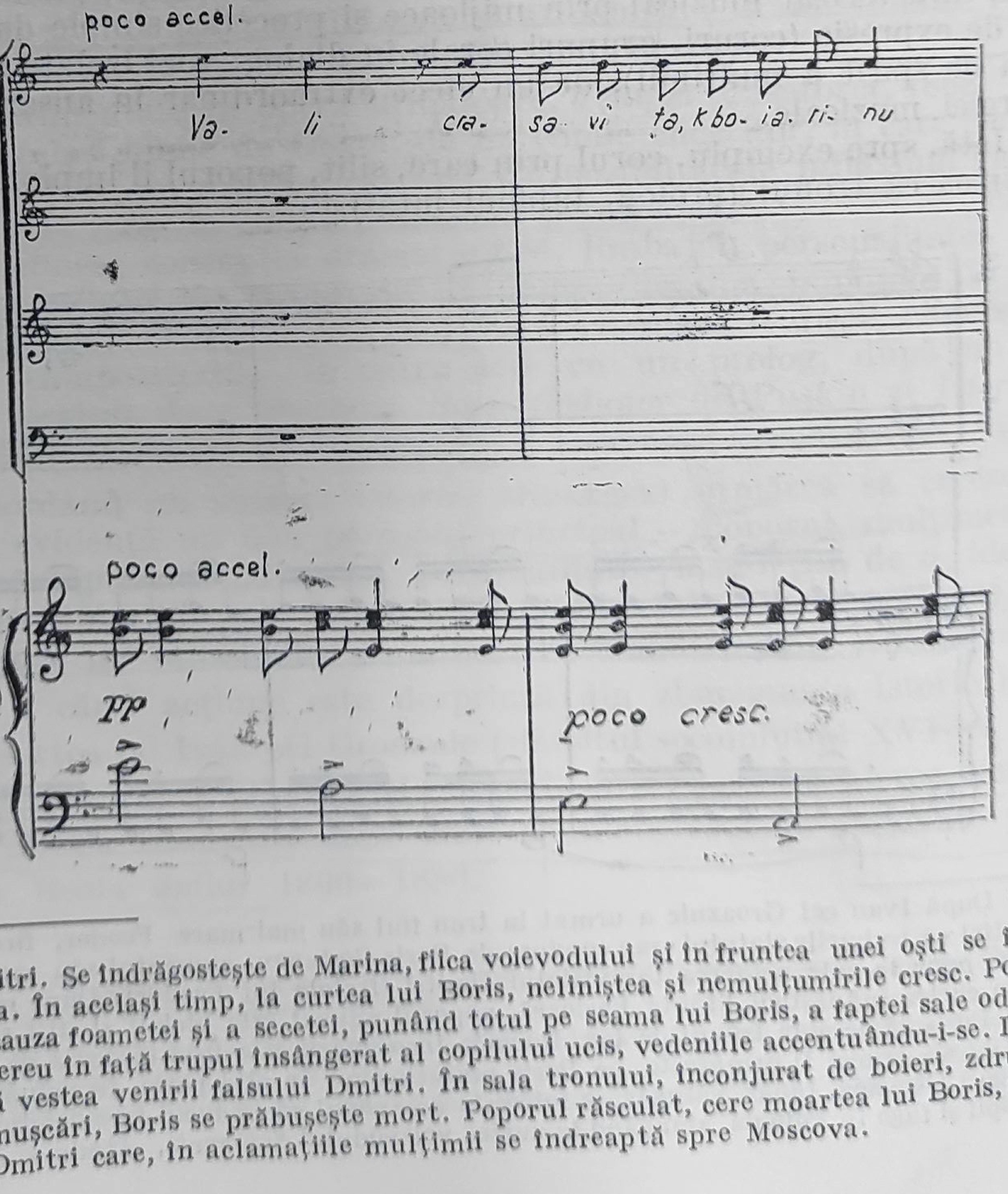
Iată, spre exemplu, corul prin care, silit, poporul îl imploră pe Boris să primească tronul (prolog, tabloul întâi),



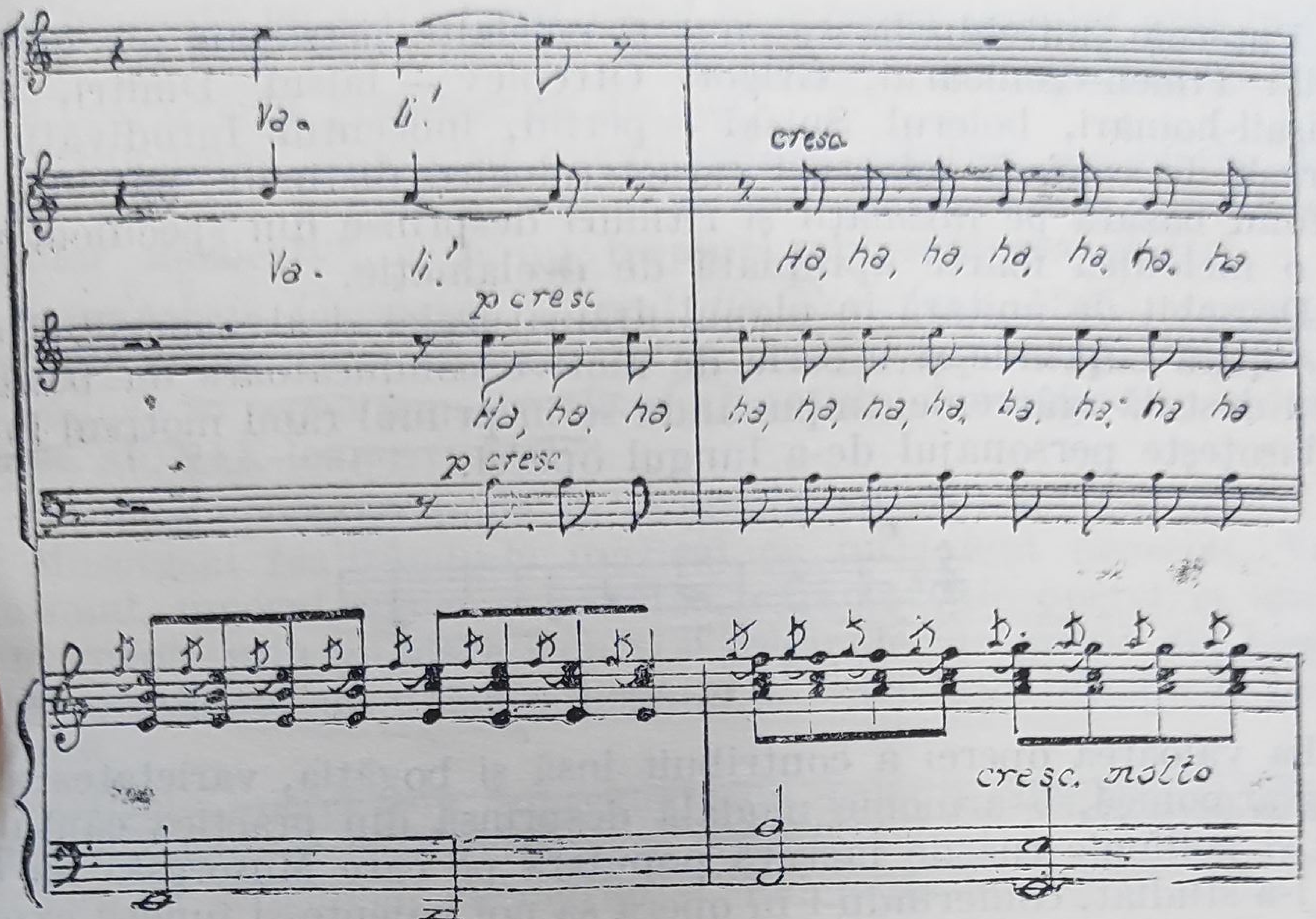
[232] După Ivan cel Groaznic a urmat la tron fiul său mai mare Feodor, fire bolnăvicioasă, astfel că treburile statului erau conduse de Boris Godunov, cumantul său care, râvnind la domnie, pune la cale uciderea ţareviciului Dmitri (fratele lui Feodor). După moartea lui Feodor, în curtea mănăstirii Sfânta Fecioară, poporul adunat este biciuit şi silit să se roage pentru ca Boris să accepte tronul de ţar. Bucuria încoronării este însă umbrită de presimţiri sumbre. Obsesia crimei îl urmăreşte pe Boris pretutindeni. În altă parte, în mănăstirea Ciudova, Grigori Otrepiev, tânăr călugăr, se foloseşte de zvonul că în locul ţareviciului ar fi fost ucis alt copil şi fuge în Polonia, ajungând la curtea voievodului Sandomir, dându-se drept ţare-



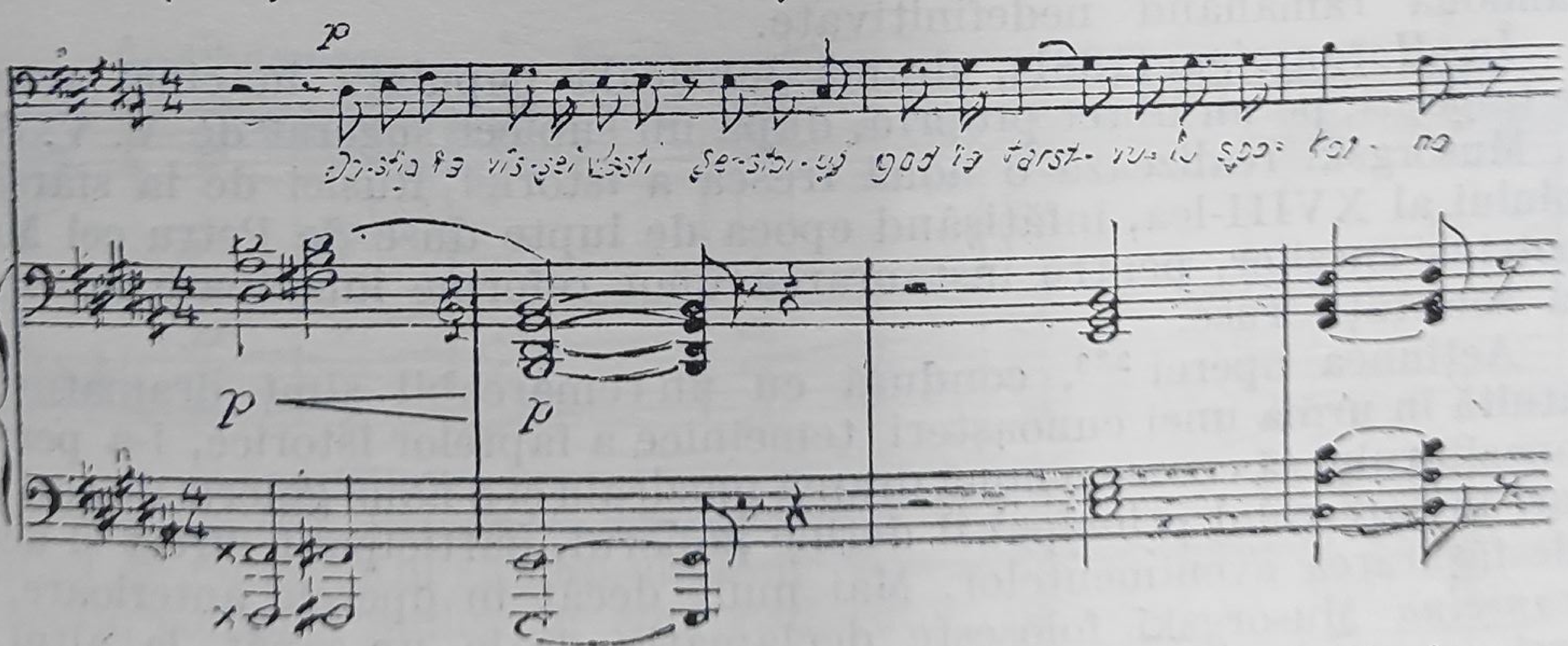
și cel în care își bate joc de boierul captiv (tabloul al doilea, din actul al patrulea).



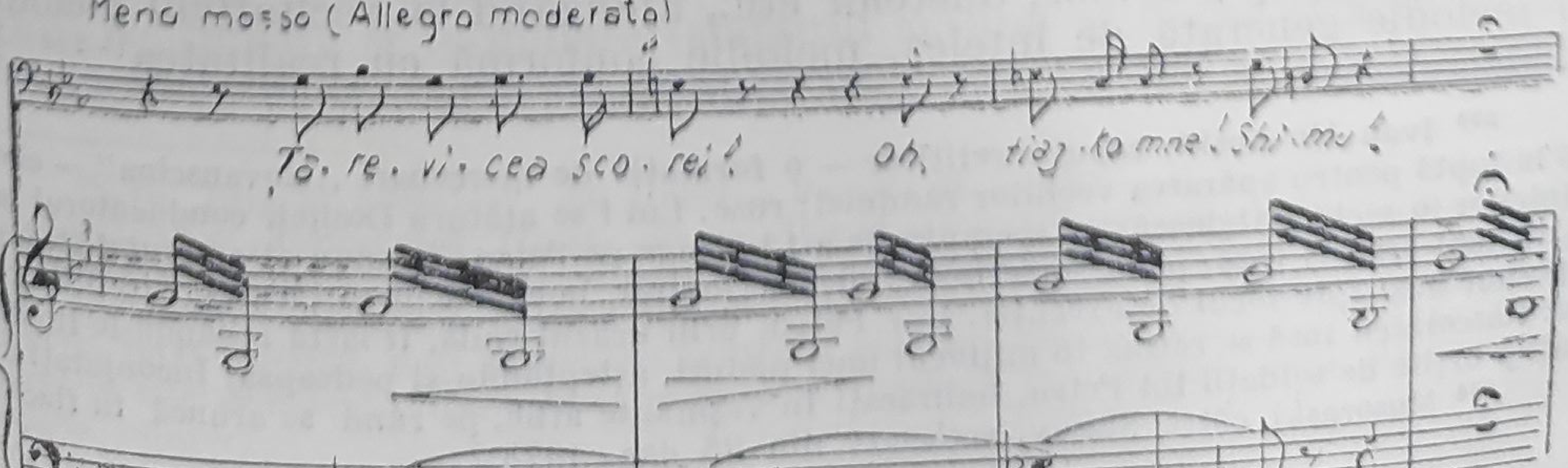
viciul Dmitri. Se îndrăgostește de Marina, fiica voievodului și în fruntea unei oști se îndreaptă spre Rusia. În același timp, la curtea lui Boris, neliniștea și nemulțumirile cresc. Poporul suferă din cauza foametei și a secetei, punând totul pe seama lui Boris, a faptei sale odioase. Țarul are mereu în față trupul însângerat al copilului ucis, vedeniile accentuându-i-se. La acestea se adaugă vestea venirii falsului Dmitri. În sala tronului, înconjurat de boieri, zdruncinat și ros de remușcări, Boris se prăbușește mort. Poporul răsculat, cere moartea lui Boris, se alătură falsului Dmitri care, în aclamațiile mulțimii se îndreaptă spre Moscova.



Acestuia i se opune Boris Godunov, fără scrupule în atingerea scopului său, conducător autoritar și ferm, dar duios și blând cu fiii săi, măcinat însă de remușcări și mustrări de conștiință ce-i grăbesc sfârșitul. Conturarea muzicală este realizată printr-o melodică pregnantă, de mare forță în expresie și diversitate în alcătuirea ei, în concordanță cu desfășurarea acțiunii, din operă detașându-se recitativul și aria (monologul) lui Boris (sfârșitul actului al doilea)

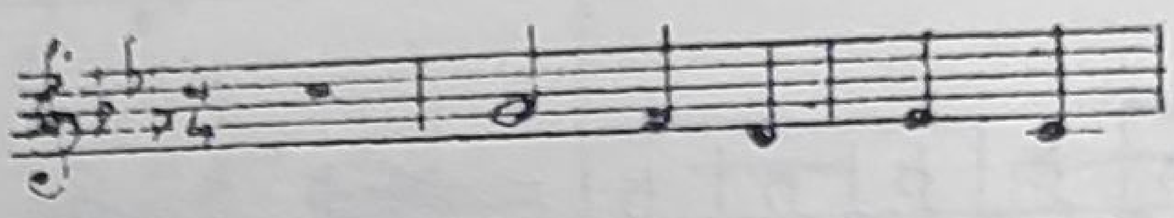


și scena morții lui Boris (tabloul al doilea, din actul al patrulea).



Puternic individualizate sunt și celelalte personaje ale operei (călugării : Pimen-cronicarul, Grigori Otrepiev — falsul Dmitri, Varlaam și Misail-hoinari, boierul Suiski — perfid, inocentul Iurodivâi), cărora Musorgski le conferă trăsături caracterologice distincte, partida lor vocală fiind bazată pe intonații și ritmuri desprinse din specificul vorbirii ruse, o melodică foarte apropiată de declamație.

Deosebit de unitară în planul dramaturgiei și al concepției de realizare, opera cuprinde și o serie de motive conducătoare de bază, utilizate cu destulă zgârcenie, impunându-se în primul rând motivul lui Boris ce-și însoțește personajul de-a lungul operei.



La valoarea operei a contribuit însă și bogăția, varietatea și strălucirea armonică, o armonie modală desprinsă din practica cântului armonic și polifonic rus de factură populară pe care Musorgski l-a cunoscut și l-a studiat, conferindu-i în opera sa noi valențe și funcții expresive aceasta exercitând adevărate seducții pentru noul val al muzicii de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

Mai puțin realizată în planul orchestrației, opera *Boris Godunov* a cunoscut după moartea compozitorului câteva retușări în 1896 și 1908, de către mai tânărul său prieten Rimski-Korsakov.

În perioada următoare, Musorgski a mai creat două opere : *Hovanscina* și *Târgul din Sorocinsk*, compuse simultan în ultimii ani ai vieții, amândouă rămânând nedefinitivate.

În *Hovanscina* (1881), dramă muzicală populară în cinci acte și șase tablouri, pe un libret propriu, după un subiect sugerat de V. V. Stasov, Musorgski realizează o nouă frescă a istoriei Rusiei de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, înfățișând epoca de lupte duse de Petru cel Mare împotriva cnezilor, pentru instaurarea unor reforme înnoitoare în structura societății ruse.

Acțiunea operei [233], condusă cu un remarcabil simț dramaturgic, alcătuită în urma unei cunoașteri temeinice a faptelor istorice, i-a permis compozitorului să creeze o nouă dramă muzicală și o nouă galerie de eroi populari în care rolul principal îl deține poporul, participant direct și activ la desfășurarea evenimentelor. Mai mult decât în operele anterioare, în *Hovanscina* Musorgski folosește declamația de la un capăt la altul al operei, ca principal mijloc de expresie, renunțând în cea mai mare parte la melodii de tipul ariilor, duetelor etc., ajungând la recitativul melodic, „o melodie generată de înțeles, melodie conformă cu realitatea" [234]. În

[233] Ivan Hovanski, capul streliților — o formație de mercenari „Hovanscina" — cheamă la luptă pentru apărarea vechilor rânduieli ruse. Lui i se alătură Dosifei, conducătorul rascolnicilor (o sectă religioasă) în speranța de a-l învinge pe Petru, dușman al credinței strămoșești. Sunt trădați însă, printr-o scrisoare, de Saklovitâi, boier adept al țarului. Streliții arestați sunt duși spre locul de execuție. Dar Petru, prin ucazul emis, îi iartă redându-le libertatea. Rascolnicii însă se retrag în mijlocul unei păduri, așteptându-și pedeapsa. Înconjurați din toate părțile de soldații lui Petru, îmbrăcați în veșminte albe, pe rând se aruncă în flăcări.

[234] Musorgski către Stasov, scrisoare din 25 dec. 1876.

schimb, folosește pe scară largă corul în caracter popular atât în factura melodică, cât și în cea armonică, determinând, prin dramatism și expresivitate, caracterul popular al dramei.

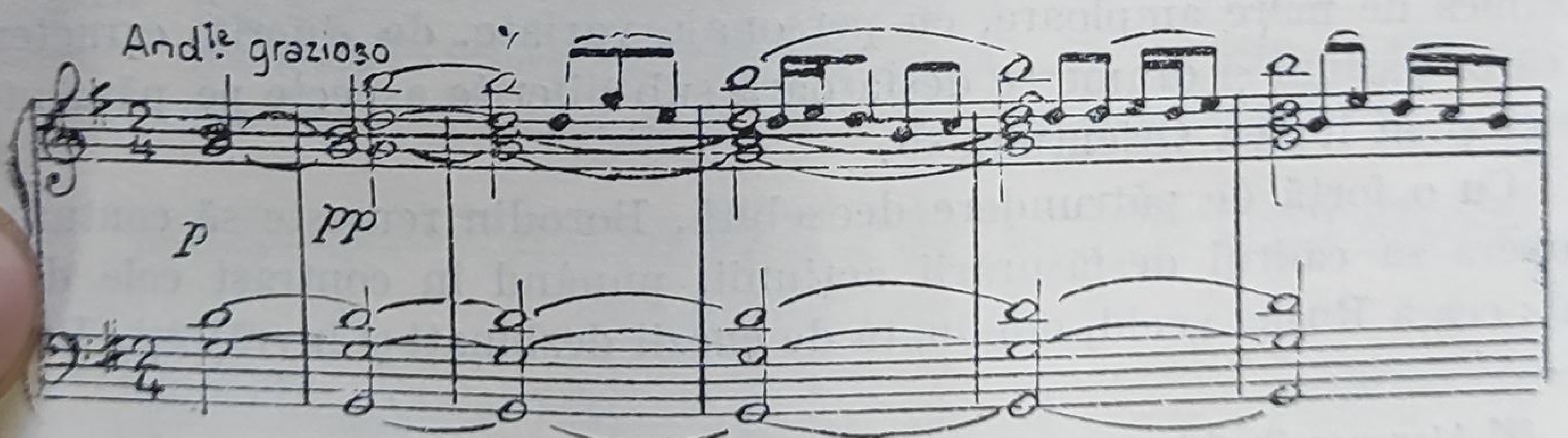
Veridicitatea zugrăvirii evenimentelor istorice a conferit *Hovanscinei* un caracter actual și contemporan, determinând reacția dură a „oficialilor muzicali", care au respins reprezentarea operei.

Sorocinskaia iarmarka (*Târgul din Sorocinsk*, 1881), operă comică în trei acte pe un libret alcătuit tot de compozitor, după o nuvelă de N. Gogol, aduce în scenă aspecte ale vieții satului ucrainian de la începutul secolului al XIX-lea.

Acțiunea operei [235] pune în evidență situații de un comic molipsitor, Musorgski realizându-le muzical cu un talent deosebit. Verva și dinamismul, umorul sincer și sănătos, caracteristic operei în ansamblul ei, sunt redate prin mijloace sigure și originale, desprinse din fondul folclorului ucrainian, de o mare bogăție și varietate melodică, armonică și ritmică.

Partitura operei este impregnată de melodii populare autentice, de dansuri, descriind — într-o manieră specifică naturalismului — cadrul târgurilor, cu strigătele, chemările și îndemnurile negustătorilor, accentuând la maximum declamația cântată, dându-i acea particularitate națională rusă, desprinsă din însăși expresivitatea și intonația limbajului vorbit.

Ca și în celelalte opere, și în *Târgul din Sorocinsk* Musorgski realizează minunate pagini simfonice, unele de un farmec deosebit ca, de pildă, introducerea orchestrală *O zi de vară în Ucraina*,



alături de cunoscutul tablou simfonic *O noapte pe muntele pleșuv* ce se execută, conform indicației compozitorului, în actul al doilea, în scena apariției capului de porc.

Rămasă neterminată, ca și *Hovanscina*, opera *Târgul din Sorocinsk* a fost continuată și terminată (sfârșitul actului al doilea și actul al treilea) în mai multe variante, printre cele mai apropiate stilului compo-

---

[235] În Târg la Sorocinsk, doi tineri — Parasia și Grițko — se cunosc, se îndrăgostesc și hotărăsc să se căsătorească. Hivria, mama vitregă a Parasiei, recunoaște în Grițko pe tânărul care a împroșcat-o cu noroi, de aceea se opune, alungându-și soțul de acasă pentru a-l primi pe iubitul ei, Afanasie Ivanovici, fiul popii. Primit și ospătat, acesta este surprins de Cerevik, tatăl Parasiei, sosit cu oaspeți pentru a continua cheful. Ascuns pe cuptor, în final ibovnicul este demascat, Hivria fiind nevoită să consimtă la căsătoria celor doi tineri, spre bucuria tuturor.

zitorului numărându-se versiunea lui César Cui, a lui Nicolai Cerepnin și cea a lui Visarion Șebalin.

★

Rezultate remarcabile în domeniul operei a obținut și Alexandr Porfirievici BORODIN (1834–1887) [236] a cărui viziune și concepție asupra spectacolului muzical îl apropie de Glinka, mai ales în ceea ce privește orientarea tematică de factură epico-istorică. Spre deosebire de Musorgski, Borodin este mult mai consecvent tradiției, răspunzând într-o mai mare măsură teatrului muzical tradițional, în ceea ce privește respectarea structurii operei, păstrând formele consacrate de arii, duete, terțete etc., menținând de asemenea stilul concertant, atât de puternic înrădăcinat în conștiința publicului.

Cu toate acestea, din creația lui răzbate profundul și vigurosul caracter național, măreția epică, culoarea orientală, expresivitatea, veridicitatea și frumusețea melodică și armonică, realizate într-o manieră proprie, determinându-i stilul și originalitatea.

În acest cadru se înscrie *Cneazul Igor*, operă în patru acte cu un prolog, creată fragmentar de-a lungul perioadei cuprinse între anii 1869–1887, pe un libret alcătuit de compozitor, după epopeea populară *Cântec despre oastea lui Igor*. Singură în creația lui Borodin, opera se înscrie printre cele mai de seamă realizări ale compozitorului și ale „Grupului celor cinci".

Pornind de la scenariul sugerat de V. V. Stasov, efectuând apoi investigații și studii istorice, Borodin își alcătuiește libretul conturând o operă monumentală, de factură eroico-epică, națională, cu o acțiune puternică de mare amploare, cu personaje variate, de diferite caractere, ale căror pasiuni și drame se desfășoară sub diferite aspecte pe pământul Rusiei și în lumea Orientului [237].

Cu o forță de pătrundere deosebită, Borodin reușește să contureze în opera sa cadrul desfășurării acțiunii, punând în contrast cele două lumi : cea a Rusiei vechi, dominată de cnezii dezbinați și învrăjbiți, Rusia

---

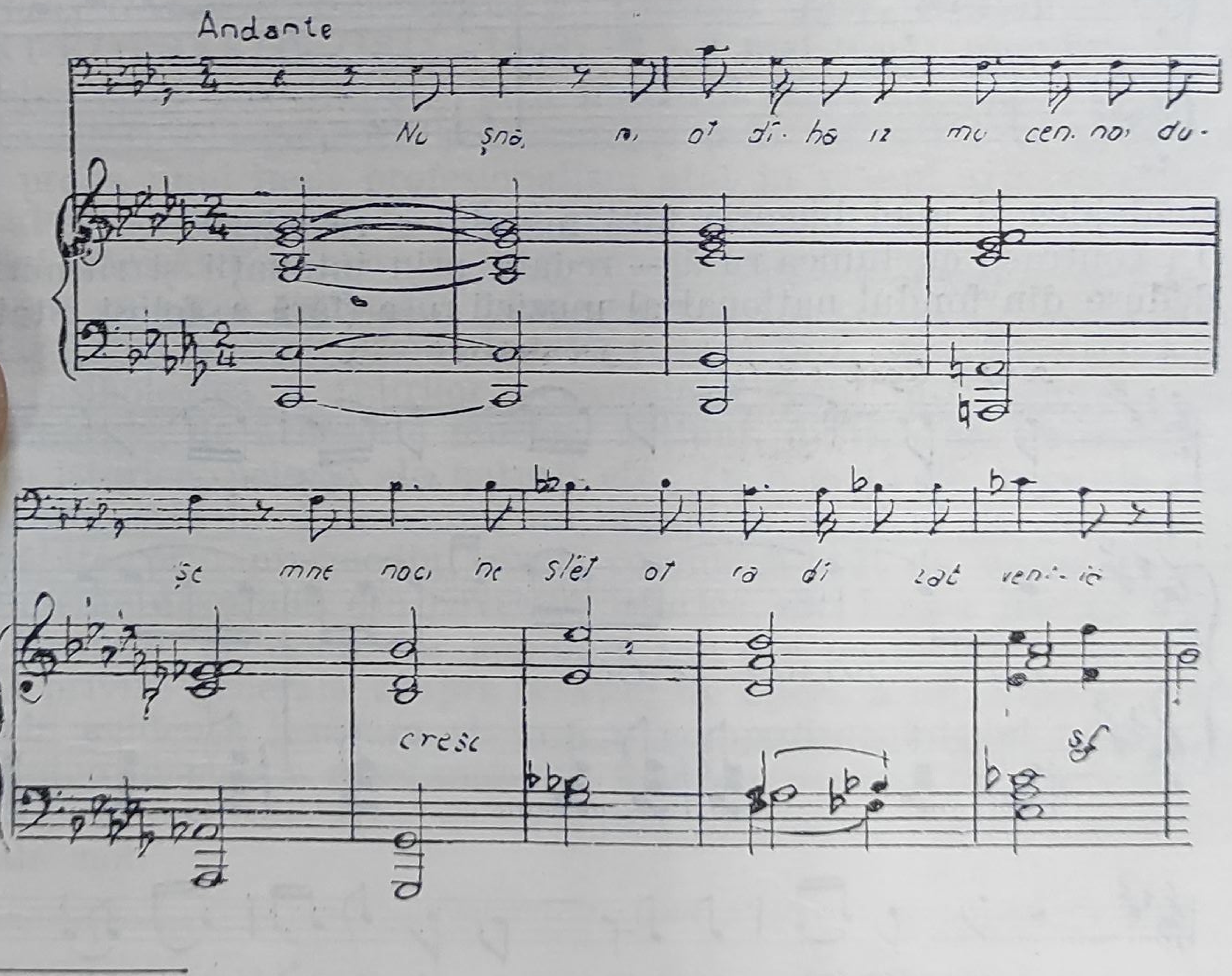
[236] Alexandr Porfirievici Borodin s-a născut la Petersburg, la 11 noiembrie 1833. A studiat la Academia Medico-Chirurgicală, obținând titlul de doctor în științe (1858), devenind un eminent om de știință, chimist de renume mondial, profesor la Academia Medico-Chirurgicală. În 1862, Borodin se alătură „Grupului celor cinci". Călătorind în străinătate, în 1877 îl cunoaște pe Liszt care îi apreciază lucrările. Este atras de muzica simfonică și instrumentală, fiind creatorul simfoniei ruse și al cvartetului (alături de Ceaikovski). Opera *Cneazul Igor* l-a impus printre cei mai de seamă membri ai „Grupului celor cinci". A murit la 27 februarie 1887, fiind înmormântat la mânăstirea Alexandr. Nevski, alături de Musorgski.

[237] În anul 1185, un grup de cnezi, în fruntea cărora se afla Igor din Novgorod, pornesc să înfrunte oastea polovțiană (nomazi turci) care a năvălit prădând pământurile ruse. Dar oastea lui Igor este înfrântă și cneazul (împreună cu fiul său Vladimir) este luat prizonier de către hanul polovțian Konceak, vechi prieten și tovarăș de lupte al lui Igor. Ospitalier și mărinimos, Konceak dorește să-l recâștige pe Igor, oferindu-i libertatea în schimbul promisiunii de a nu mai lupta împotriva polovțienilor. Refuzând, Igor reușește să fugă, dar Konceakovna, fiica hanului, îndrăgostită de Vladimir, care vroia să-și urmeze tatăl, în disperare dă alarma. Igor scapă, dar Vladimir este reținut. Înțelegător, Konceak îl pune în libertate, dându-i-o de soție pe fiica sa. În aclamațiile mulțimii, Igor se întoarce în cetatea Putivl, unde îl așteaptă Iaroslavna, aducând pacea și liniștea în țară.

sfâșiată de neînțelegeri și ambiții, și cea a polovțienilor, a lumii orientale, plină de culoare și măreție.

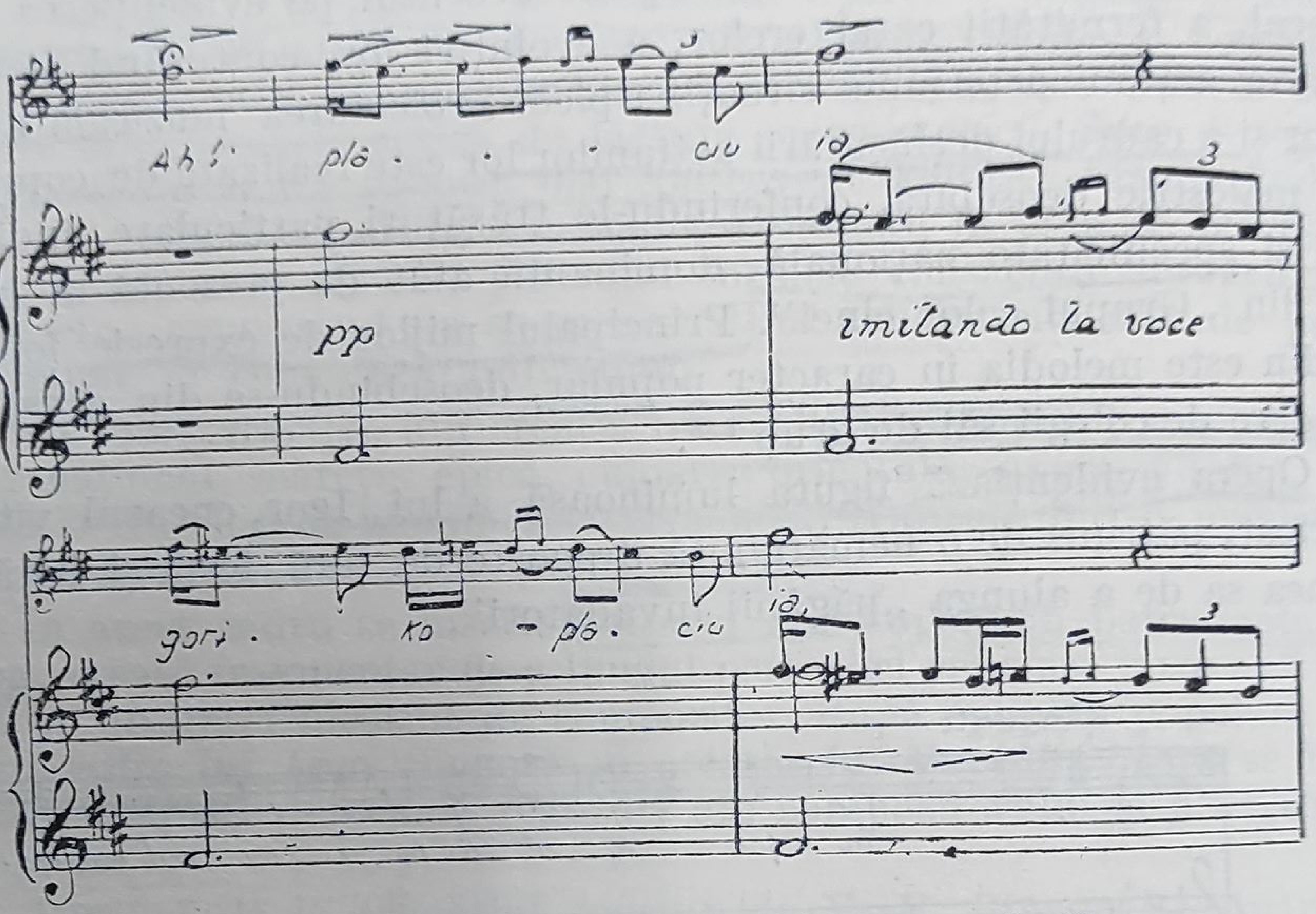
Lipsită de un conflict tragic, opera se înalță ca un monumental poem epico-eroic, în care Borodin pune accentul pe evidențierea cadrului local, a fermității caracterelor, a evoluției lor, conturând personaje ale căror acțiuni determină situații tipice. Proiectarea muzicală a personajelor și a cadrului desfășurării acțiunilor lor este realizată de compozitor cu o măiestrie deosebită, conferindu-le trăsături particulare, individualitate și specificitate națională, dominantă atât de prezentă în muzica celor din „Grupul celor cinci". Principalul mijloc de expresie folosit de Borodin este melodia în caracter popular, deosebindu-se din acest punct de vedere de colegii săi de grup [238].

Opera evidențiază figura luminoasă a lui Igor, cneazul viteaz și neînfricat, pătruns de o nemărginită dragoste de țară, ferm și hotărât în acțiunea sa de a alunga „păgânii invadatori",



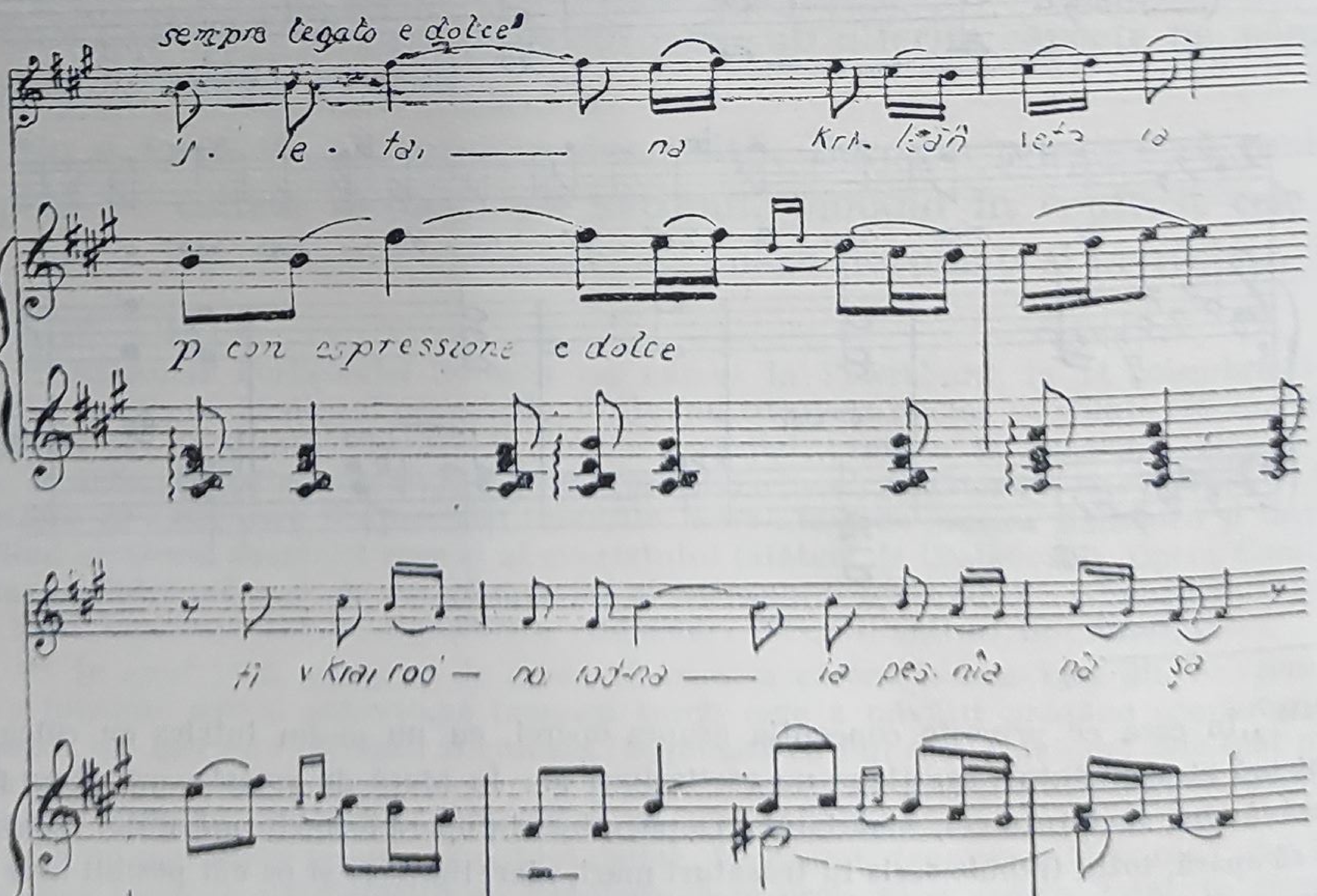
[238] „În ceea ce privește concepția asupra operei, eu nu m-am înțeles cu colegii mei. Pe mine mă atrage cântul, cantilena nu recitativul ... În afară de aceasta, mă atrag formele mai desăvârșite, mai rotunde, mai largi. După mine, în operă formele mărunte, detaliile nu trebuie să apară, totul trebuie scris în trăsături mari, clar, limpede și pe cât posibil ușor pentru execuția vocală și orchestrală. Vocile trebuie să fie pe primul plan, orchestra pe al doilea. Opera mea va fi mai apropiată de *Ruslan* decât de *Oaspetele de piatră*". Vezi și Stasov, *Studii*, vol. II, pag. 385.

alături de cea a Iaroslavnei, fire poetică, soţie credincioasă şi mamă iubitoare, reliefată în complexitatea trăirilor ei, de la îngrijorarea şi neliniştea de care este cuprinsă pentru soarta lui Igor (plecat la luptă învins şi luat prizonier),



la deznădejdea şi apoi bucuria fără margini a revederii.

În contrast cu lumea rusă — redată prin intonaţii şi ritmuri măreţe, deduse din fondul naţional al muzicii ruse (fără a folosi citatul) —



ne apare lumea orientului, realizată într-o suită de scene (actul al doilea şi al treilea), cu melodii plastice şi sugestive, cu ritmuri vii într-o investmântare armonică şi orchestrală luxuriantă, ce vin să creeze acea lume de vis, impunătoare, ademenitoare şi copleşitoare prin strălucire şi fast.

Remarcabile prin originalitatea şi autenticul expresiei sunt paginile create în acest scop : cavatina Konceakovnei (de la începutul actului al doilea), aria hanului Konceak şi renumitele dansuri polovţiene cu cor (vezi exemplul de la p. 212 jos).

Se cuvine a fi evidenţiat şi rolul uriaş pe care compozitorul îl acordă corului, simbolizând poporul, participant activ la realizarea muzicală a acţiunii poemului. Este, poate, unul dintre cele mai importante personaje create, care apare de la început şi se menţine până la sfârşitul operei într-o participare vie şi activă la desfăşurarea evenimentelor.

Rămasă neterminată, opera a fost dusă la bun sfârşit şi reorchestrată de Glazunov şi Rimski-Korsakov, înscriindu-se printre marile realizări ale teatrului liric rus de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

★

Fără a atinge dimensiunile, semnificaţiile şi forţa expresivă a operelor *Boris Godunov*, *Hovanscina* şi *Cneazul Igor*, creaţia lui Nicolai RIMSKI-KORSAKOV (1844–1908) [239], cel mai tânăr membru al „Grupului celor cinci", se impune prin numărul mare de lucrări (16), prin tematica istorică, legendară şi literară şi prin măiestria compoziţională, făcând proba unui înalt profesionalism atât în planul arhitecturilor muzicale, al armoniei, cât şi în cel al artei orchestraţiei.

Lui Rimski-Korsakov îi este caracteristic limbajul simfonic, înclinaţia spre culoarea timbrală, folosind orchestra ca un element principal în desfăşurarea acţiunii dramatice. El posedă rara capacitate de a adânci analiza psihologică a trăirilor personajelor prin intermediul combinaţiilor timbrale, de a descrie muzical acţiuni, destine ale oamenilor, evenimente istorice, peisaje ale naturii etc., cu o forţă de sugestie extraordinară, orchestra la el devenind un organism muzical de cea mai mare însemnătate, prin intermediul căruia comunică atât de variatele impresii şi sentimente desprinse din povestiri istorice, din lumea feerică şi fantastică a basmelor şi legendelor populare sau din povestirile literare.

O privire generală asupra creaţiei de operă a lui Rimski-Korsakov scoate în evidenţă legătura strânsă a compozitorului cu muzica naţională rusă, o inspiraţie constantă din fondul etnosonic rus, pe care îl asimilează şi îl restituie apoi în structuri melodice, ritmice, armonice şi timbrale noi.

---

[239] Nicolai Rimski-Korsakov s-a născut la Tihvin, lângă Novgorod, la 6 martie 1844. Urmează şcoala militară din Petersburg şi în particular muzica. Devenit ofiţer de marină, în 1861 îl cunoaşte pe Balakirev, sub îndrumarea căruia îşi desăvârşeşte pregătirea muzicală, devenind membru al „Grupului celor cinci". În 1873 părăseşte serviciul în marină, fiind numit inspector al muzicii militare. Director şi dirijor al Şcolii muzicale gratuite (1874–1881), Rimski-Korsakov devine profesor de compoziţie şi orchestraţie la Conservatorul din Petersburg, unde are ca elevi pe Glazunov, Prokofiev şi Stravinski. Opera sa este amplă şi diversă. Opere (14), simfonii (3), piese simfonice şi concertante, muzică de cameră şi instrumentală, foarte bogate în coloritul orchestral. Este autorul unui *Curs de armonie* (1866) şi al unui *Tratat de orchestraţie*. A murit la Petersburg, la 9 iunie 1908.

În general, operele lui Rimski-Korsakov sunt lipsite de conflicte puternice, aceasta fiind explicația pentru care nici una dintre ele nu a atins înălțimile de pisc ale marilor capodopere. Un exemplu în această privință este prima sa operă *Pskoviteanca* (1871), dramă muzicală istorică după L. A. Mei (apropiată ca problematică de Boris Godunov), cu scene ample, cu numeroase coruri populare — ca cel prin care poporul îl întâmpină pe țar la intrarea sa în Pskov și glorificarea lui —, corul final, corul fetelor din pădure, în care, deși faptele istorice reprezintă fondul desfășurării acțiunii scenice [240], conflictul dramatic este atenuat prin prezentarea unor momente din viața cotidiană cu accentul pus pe descrierea naturii și pe elementul fantastic, prin lirismul melodiilor de factură populară tinzând spre feerie (basmul dădacei uimitor prin frumusețea și expresivitatea lui), anunțând astfel viitoarele opere bazate pe legenda și basmul popular.

Acest nou tip de operă se conturează treptat și corespunde maturizării artistice a compozitorului, *Maiskaia noci* (Noapte de mai, 1878), următoarea lucrare scenică a lui Rimski-Korsakov, venind să inaugureze „o serie de opere fantastice în care cultul soarelui și al zeului soarelui apare fie direct prin subiectul luat din lumea păgână străveche, ca în *Fata de zăpadă* și *Mlada*, fie indirect și reflectat în opere al căror conținut este luat din timpurile mai noi creștine, cum sunt *O noapte de mai* sau *În noaptea de ajun*" [241].

Încă din această operă, scrisă după nuvela lui Gogol [242], în care se îmbină elementele reale cu lumea fantastică, folosindu-se genul liric al muzicii populare, concepția dramaturgică a compozitorului este mai cristalizată, limbajul muzical este mai clarificat, Rimski-Korsakov „eliberându-se" de scriitura polifonică și folosind-o în mod subtil, dând prioritate melodiei și cantabilității; instrumentația devine mai transparentă și armonia mai colorată prin folosirea modurilor antice.

O substanțială îmbogățire a mijloacelor de expresie și o mai netă clarificare a stilului și concepției sale dramaturgice se produce în opera *Snegurocika* (Fata de zăpadă, 1881) după un basm de Ostrovski, creație matură și originală, una dintre cele mai realizate și mai populare lucrări ale compozitorului.

Fabulația poetică folosită [243] a determinat utilizarea într-o mai mare măsură a melodiilor de factură populară, a unor motive pregnante cu caracter pastoral, într-o înveșmântare armonică inedită, în care modurile antice și cadențele vechi sunt folosite pe scară largă. În operă, pentru prima dată, compozitorul folosește acordul de șase sunete al gamei din tonuri întregi sau din două tetracorduri mărite (alături de alte procedee), ceea ce conferă muzicii prospețime și strălucire. Mai mult decât în operele anterioare, în *Snegurocika* sunt folosite motivele conducătoare, creând

[240] Acțiunea operei redă momentele dramatice ale vieții poporului rus din timpul domniei țarului Ivan cel Groaznic.

[241] Rimski-Korsakov, *Cronica vieții mele*, Editura Muzicală, București, 1961, pag. 182.

[242] Acțiunea operei se petrece în săptămâna „Crăciunului verde" sau a Rusaliilor. Remarcabile și aici sunt corurile scrise pe ritmuri de joc: jocul de primăvară al meiului, cântecul *Împletim cununile*, cântecul și dansul rusalcelor.

[243] Obiceiuri străvechi împletite cu scene din lumea fantastică, o poveste de primăvară, „un episod din viața obișnuită, rupt din cronica fără început și fără sfârșit despre împărăția Berendeilor".

chiar structuri armonice conducătoare pe care autorul le numește „leit-armonii" [244]. Se cuvine a fi menționat rolul sporit conferit orchestrei, cu sonorități strălucitoare apropiate de transparența impresionistă.

Operele următoare, *Mlada* (1890), operă-balet fantastică, în patru acte, după subiectul lui S. A. Ghedeonov, și *Noci pered Rojdestvom* (În noaptea de ajun, 1894), operă poveste-colindă tot în patru acte, după un text al compozitorului, s-au constituit — după cum ne mărturisește Rimski-Korsakov — ca două studii ample ce preced compunerea operei *Sadko* [245], o altă mare reușită a compozitorului și a operei ruse de la sfârșitul secolului al XIX-lea, o nouă operă cu subiect istoric, dar și într-o nouă concepție de realizare dramaturgică și muzicală, drumul evoluției compozitorului de la *Pskoviteanca* până aici fiind continuu ascendent în devenirea sa stilistică.

În *Sadko* (1898), operă bâlină în șapte tablouri, „cea mai desăvârșită îmbinare a unui subiect original cu o muzică expresivă" [246], istoria se îmbină cu legenda [247], o istorie luminoasă și senină, lipsită de conflicte dramatice, într-o realizare muzicală măiestrită. Dintre toate operele lui Rimski-Korsakov, *Sadko* este poate cea mai unitară și armonioasă atât în planul dramaturgiei scenice, cât și în cel al realizării muzicale, această unitate fiind asigurată în mare parte de limbajul muzical profund național, de specificul recitativului (mai puțin utilizat până acum), apropiat de declamația bâlinelor (partida vocală a lui Sadko), de culoarea timbrală și armonia originală. Și aici apar scene ample cu participări numeroase (scena dinaintea intrării lui Sadko în piață), realizate prin partide corale, și aici scenele fantastice (povestirea crăiesei mărilor, care în final se transformă în râul Volhova, care devine drumul corăbierilor din Novgorod etc.) cuceresc prin poezia și frumusețea lor.

După *Sadko*, creația de operă a lui Rimski-Korsakov intră într-o nouă fază, în care recitativul cucerește tot mai mult loc.

Prima dintre operele acestei perioade, *Mozart și Salieri* (1897) — alcătuită din două scene concepute într-un stil recitativ-arioso, o lucrare pur vocală, în maniera lui Dargomîjski, cu o partidă orchestrală simplificată la dimensiuni camerale — a fost urmată de: *Țarskaia nevesta* (Logodnica țarului, 1898), operă în patru acte după un poem de L. A. Mei, *Boiarânia Vera Seloga*, operă într-un act (concepută a fi reprezentată atât singură, ca operă de sine stătătoare, cât și ca un prolog la prima sa operă *Pskoviteanca*), *Skazka o țare Saltane* (Povestea țarului Saltan, 1900), operă în patru acte după un basm de Pușkin (concepută într-o manieră mixtă, pe care compozitorul o numește „instrumental-vocală" [248], *Servilia* (1901) operă în cinci acte după o dramă de Mei, *Pan-voievod* (1901), operă dramatică inspirată din viața poloneză a secolului al XI-lea — al XII-lea, *Kascei besmertnâi* (Kascei nemuritorul, 1902),

---

[244] Rimski-Korsakov, op. cit., pag. 211.

[245] Ibid, pag. 309.

[246] Ibid, pag. 310.

[247] Epoca de înflorire economică și culturală a Novgorodului din sec. XI—XII, în care ...rol hotărâtor îl are Sadko, erou legendar, guslar și cântăreț saltimbanc, înzestrat cu pu...ri miraculoase și supraomenești pe care și le pune în slujba poporului, a măririi și îmbogățirii patriei sale.

[248] Rimski-Korsakov, op. cit., pag. 319.

operă în trei tablouri, *Skazanie o nevidimom grade Kitej* (Poveste despre orașul nevăzut Kitej, 1904), operă în patru acte (înfățișând un episod din lupta poporului rus împotriva tătarilor) și *Zolotoi petușok* (Cocoșul de aur, 1907), operă legendă în trei acte după un basm dramatizat de Pușkin (în care comicului din operele anterioare îi urmează satira, o satiră subliniată muzical printr-o melodică mai puțin specifică stilului său, o armonie și o orchestrație adecvate), ultimele trei fiind scrise într-o perioadă de puternice frământări sociale ce au culminat cu revoluția din 1905, față de care Rimski-Korsakov și-a manifestat simpatia (fapt pentru care a fost îndepărtat din Conservator).

Nici una dintre acestea nu s-a ridicat la înălțimea operelor sale anterioare *Snegurocika* și *Sadko*, cu excepția ultimei, *Cocoșul de aur* care, datorită calităților sale muzicale, atrage mereu atenția cercetătorilor și a publicului dornic de frumos și autentic.

★

În opera rusă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, creația lui Piotr Ilici CEAIKOVSKI (1840–1893)[249], se înscrie ca o contribuție de excepție adusă la consolidarea, dezvoltarea și afirmarea culturii muzicale naționale. Format în spiritul marilor tradiții ale muzicii romantice, spontan și sincer, un adevărat șuvoi de melodie, Ceaikovski s-a afirmat încă din anii tinereții ca o puternică personalitate, dotată cu un talent neobișnuit și cu o capacitate extraordinară de a tălmăci muzical un subiect dat, pătrunzând adânc în psihologia personajelor, relevându-le trăsăturile și caracterele printr-un limbaj de sinteză constituit ca rezultat al marierii unor elemente clasico-romantice, de tip european generalizat, cu intonațiile muzicii ruse. Opera pentru Ceaikovski este genul cel mai accesibil, mijlocul prin care se poate comunica cu oamenii. De aceea, pornind de la cunoașterea profundă a diferitelor orientări și realizări ale teatrului liric (Mozart, Gounod, Verdi, Wagner etc.) el tinde spre tipul de operă realistă [250], orientându-se spre acele teme care să-i permită o comunicare firească, spre o tematică cu profunde semnificații sociale, desprinsă din viața contemporană.

Drama umană a individului social, a eului ceaikovskian în relațiile sociale, în complexitatea trăirilor eroilor — iată tipul ideal de subiect spre care a tins compozitorul, redat printr-o melodică amplă de factură romantică, încărcată de patos și specificitate rusă. Analizele psihologice realizate de Ceaikovski sunt unice prin profunzimea lor, dobândind particularități distincte în contextul romantismului de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

---

[249] Piotr Ilici Ceaikovski s-a născut la Votkinsk, la 7 mai 1840. A urmat dreptul la Petersburg, fiind apoi funcționar la Ministerul Justiției (1859). Atras puternic de muzică, se înscrie la Conservatorul lui Anton Rubinstein (1862–1865). Profesor la Conservatorul din Moscova (1866–1877), desfășoară o intensă activitate de creație, didactică și muzicologică. O depresiune nervoasă cauzată de vicisitudinile unei căsătorii nefericite îi prilejuiește o suită de călătorii în străinătate (Italia, Franța, America), sub protecția Filaretovnei von Meck, marea sa admiratoare. A avut strânse legături cu Stasov și cu membrii „Grupului celor cinci". A murit de holeră la Petersburg, la 25 octombrie 1893.

[250] „Caut o dramă intimă, dar puternică, bazată pe un conflict de situații încercate sau întâlnite de mine și care să vorbească sufletului meu". Vezi P. I. Ceaikovski, *Despre operă*, Editura Cartea Rusă, 1953, pag. 41.

Şi, chiar dacă nu a realizat drame istorice naţionale, sau un nou tip de operă, chiar dacă limbajul său muzical nu a izvorât întotdeauna din melosul şi armonia proprie muzicii ruse, Ceaikovski prin creaţia sa deschide noi perspective romantismului în general, romantismului rus în special.

Primele încercări în domeniul operei aparţin anilor 1866—1869, când Ceaikovski creează opera *Voevoda* (Voievodul, 1868), după libretul şi piesa lui A. N. Ostrovski, care i-a adus prima „cunună de lauri". Deşi realizată din punct de vedere muzical şi apreciată de public, bogată în melodii frumoase (cu unele italienisme), opera era defectuoasă în dramaturgie, detrminându-l pe compozitor să distrugă partitura, păstrând doar unele pagini muzicale instrumentale.

A doua operă *Undina*(1869), după poemul lui V. A. Jukovski, o operă basm, nu a apucat să vadă lumina rampei, fiind de asemenea distrusă de compozitor.

Nici următoarea operă *Opricinik* (Opricinicul, 1872), după piesa lui L. Lajecinikov, nu a corespuns exigenţelor autorului, cu toate că reprezintă un evident progres faţă de operele anterioare. Subiectul cu caracter istoric, i-a permis să contureze din punct de vedere muzical cadrul general al stilului şi manierelor sale (leit-motive, simfonizarea discursului muzical, melodism expresiv), dar şi aici lipsa de experienţă a determinat o serie de neîmpliniri în dramaturgie şi neglijenţe în planul conturării personajelor.

Pe un plan superior se situează însă *Fierarul Vakula* (1874) revăzută şi reintitulată *Cereviciki* (Pantofiorii ţarinei, 1887), operă după un libret în versuri de I. Polonski, realizat după nuvela lui Gogol, *Noapte de ajun*. Scrisă pentru concursul organizat de Societatea muzicală rusă „opera — după afirmaţia compozitorului — a căzut în mod solemn" [251], din cauza neconcordanţei dintre expresia muzicală (melancolică, duioasă cu nuanţe de patetism) şi cea poetică (cu momente de umor şi comic). Aceste neconcordanţe au fost atenuate în *Pantofiorii ţarinei*, dar şi aceasta „de la început până la sfârşit, suferă de o îngrămădire, de un prisos de detalii, de o cromatizare obositoare a armoniilor, de insuficienta rotunjire a anumitor episoade" [252].

Cu toate acestea, prin intriga subiectului [253], prin caracterul popular al personajelor, abundenţa corurilor (corul cobzarilor din final) şi a scenelor din viaţa poporului, prin frumuseţea şi amploarea melodiilor celor doi eroi principali Vakula şi Oksana, opera s-a impus ca o reuşită de seamă a compozitorului, anunţând de fapt marile sale realizări scenice care nu au întârziat să apară.

Prima dintre acestea, opera *Evghenii Oneghin* (1878), „scene lirice după Puşkin" — după cum notează Ceaikovski — pe un libret al compozitorului cu participarea lui K. S. Silovski (după romanul în versuri de Puşkin) reprezintă încununarea artistică a îndelungatelor căutări în vederea realizării idealului său estetic.

Ceaikovski s-a apropiat de *Evghenii Oneghin* fiind atras de realismul întâmplărilor (în care apar oameni obişnuiţi, surprinşi în viaţa lor

---

[251] A. Alsvang, *P. I. Ceaikovski*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1961, pag. 323.
[252] P. I. Ceaikovski, *Despre operă*. Editura Cartea Rusă, 1953, pag. 55.
[253] Cu elemente de real şi fantastic de un farmec atrăgător.

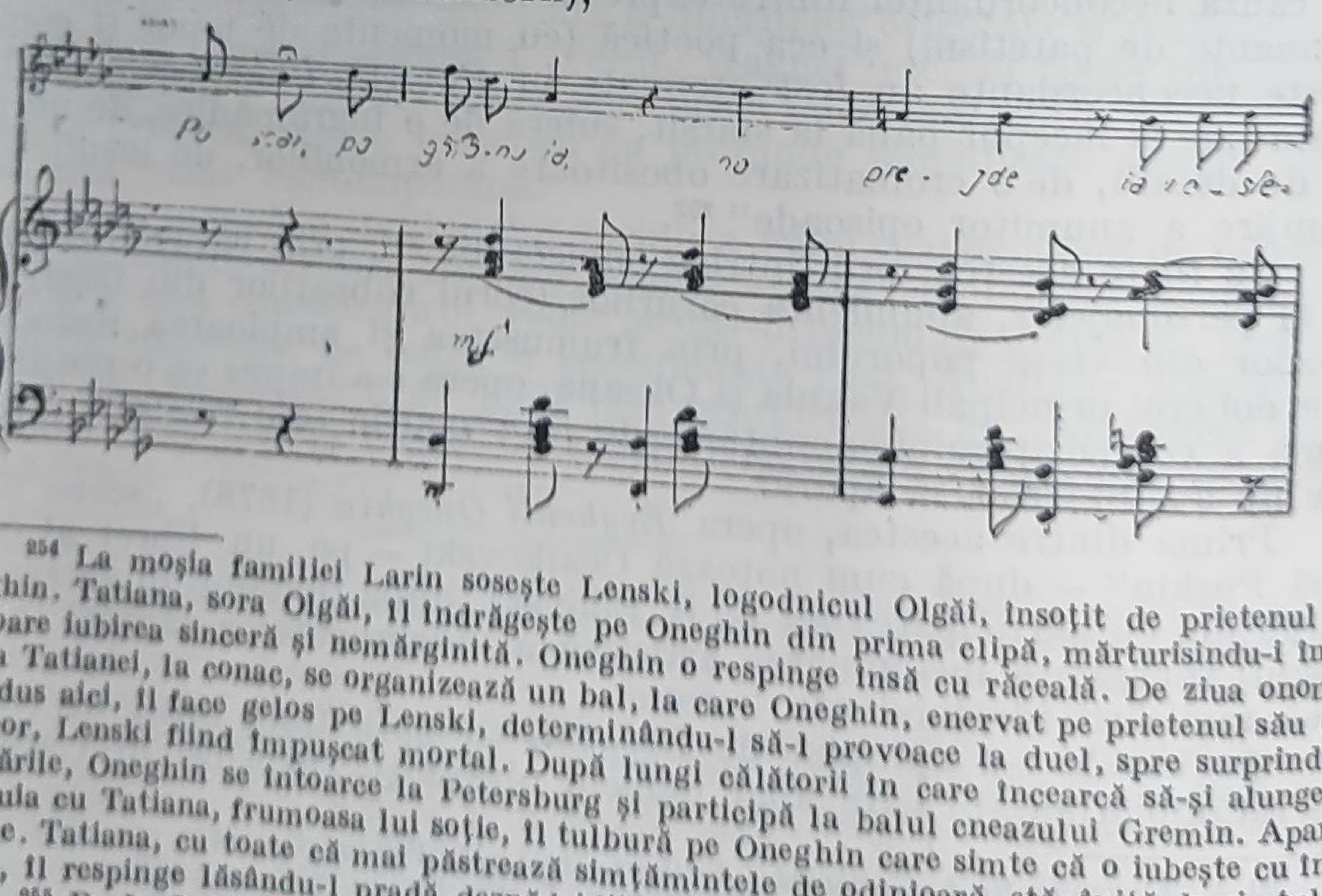
de toate zilele), de drama sufletească a Tatianei [254], astfel că suita „scenelor lirice după Pușkin" corespundea, era într-adevăr „o dramă intimă dar puternică, bazată pe un conflict de situații încercate sau întâlnite" de compozitor.

Pornind de la acțiunea complexă a romanului, păstrând cadrul și culoarea, Ceaikovski a reținut mai ales acele momente care îi ofereau posibilitatea realizării unor scene de intens lirism, patetice, concentrând întreaga desfășurare a evenimentelor în jurul celor doi eroi principali Oneghin și Tatiana, conștient că „în această operă vor fi puține efecte scenice și puțină mișcare", neajunsuri ce vor fi compensate de „poezia ei în ansamblu, caracterul profund uman, simplitatea subiectului, asociate cu textul genial" [255].

Din punct de vedere muzical, opera este o adevărată culme, cea mai înaltă pe care a atins-o Ceaikovski în domeniul teatrului muzical.

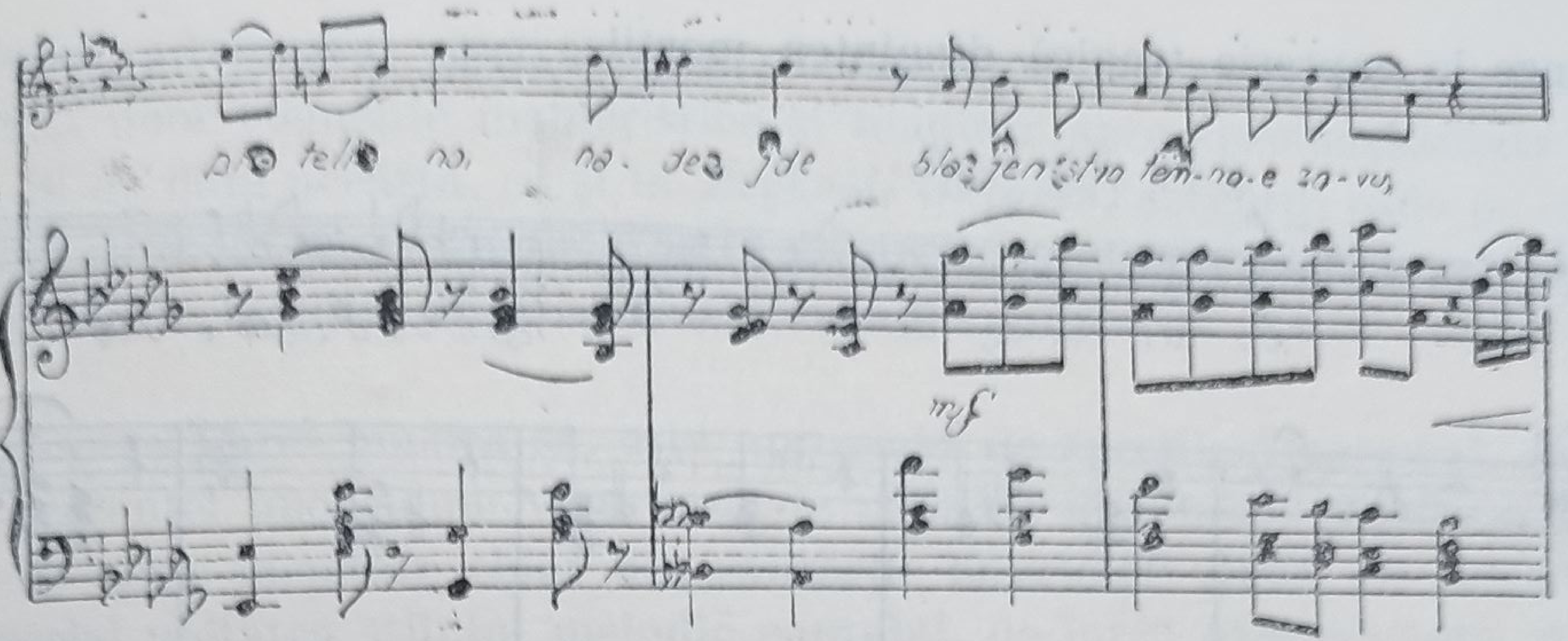
Atenția este reținută de la început, de introducerea orchestrală, ce conturează sonor chipul și caracterul Tatianei, a cărei evoluție determină dezvoltări și amplificări sonore ce creează tensiuni dramatice prevestitoare.

Într-o perfectă unitate a acțiunii dramatice, Ceaikovski conturează distinct fiecare personaj prin pagini muzicale de tipul ariei, adevărate romanțe lirice, printr-o melodică expresivă caracteristică, desprinsă din marea tradiție a romanței ruse, adaptată și supusă transformărilor în funcție de evoluția acestora, dobândind noi valențe expresive, purtătoare a unor imagini artistice într-o continuă devenire. Determinarea lor muzicală se face treptat, în caracterizarea muzicală Ceaikovski urmărind evoluția celor patru eroi principali, în ipostaze contrastante, fără treceri brusce, șocante, reliefând psihologiile și caracterele acestora. Astfel, Tatiana, din fata naivă, melancolică și sinceră în seninătatea și puritatea sentimentelor (scena scrisorii),

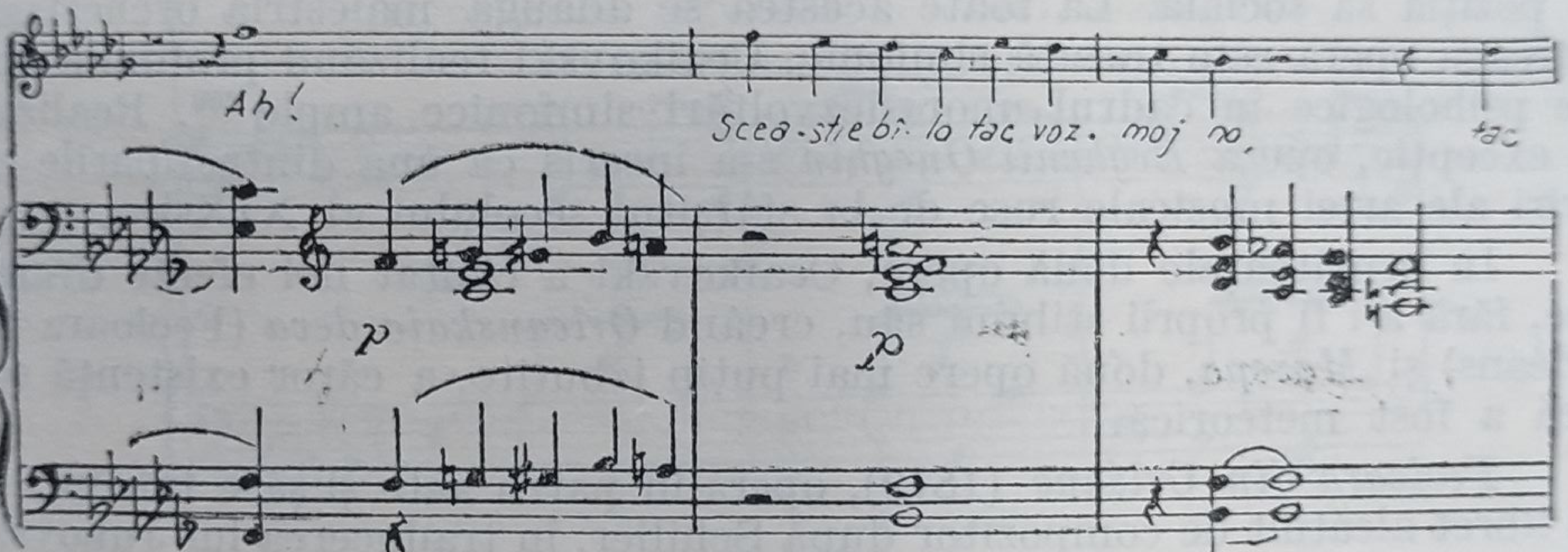


[254] La moșia familiei Larin sosește Lenski, logodnicul Olgăi, însoțit de prietenul său Oneghin. Tatiana, sora Olgăi, îl îndrăgește pe Oneghin din prima clipă, mărturisindu-i într-o scrisoare iubirea sinceră și nemărginită. Oneghin o respinge însă cu răceală. De ziua onomastică a Tatianei, la conac, se organizează un bal, la care Oneghin, enervat pe prietenul său care l-a adus aici, îl face gelos pe Lenski, determinându-l să-l provoace la duel, spre surprinderea tuturor, Lenski fiind împușcat mortal. După lungi călătorii în care încearcă să-și alunge remușcările, Oneghin se întoarce la Petersburg și participă la balul cneazului Gremin. Apariția acestuia cu Tatiana, frumoasa lui soție, îl tulbură pe Oneghin care simte că o iubește cu înflăcărare. Tatiana, cu toate că mai păstrează simțămintele de odinioară, stăpânită de simțul datoriei, îl respinge lăsându-l pradă deznădejdii.

[255] P. I. Ceaikovski, op. cit., pag. 30.

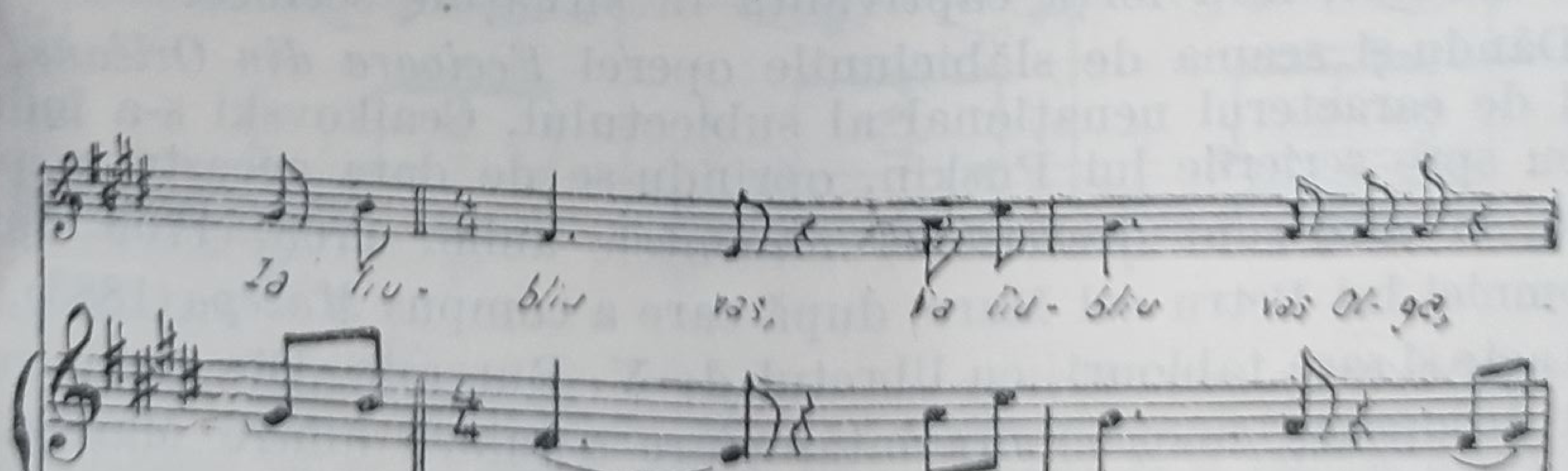


devine femeia lucidă, fermă și de neclintit în hotărârea ei.

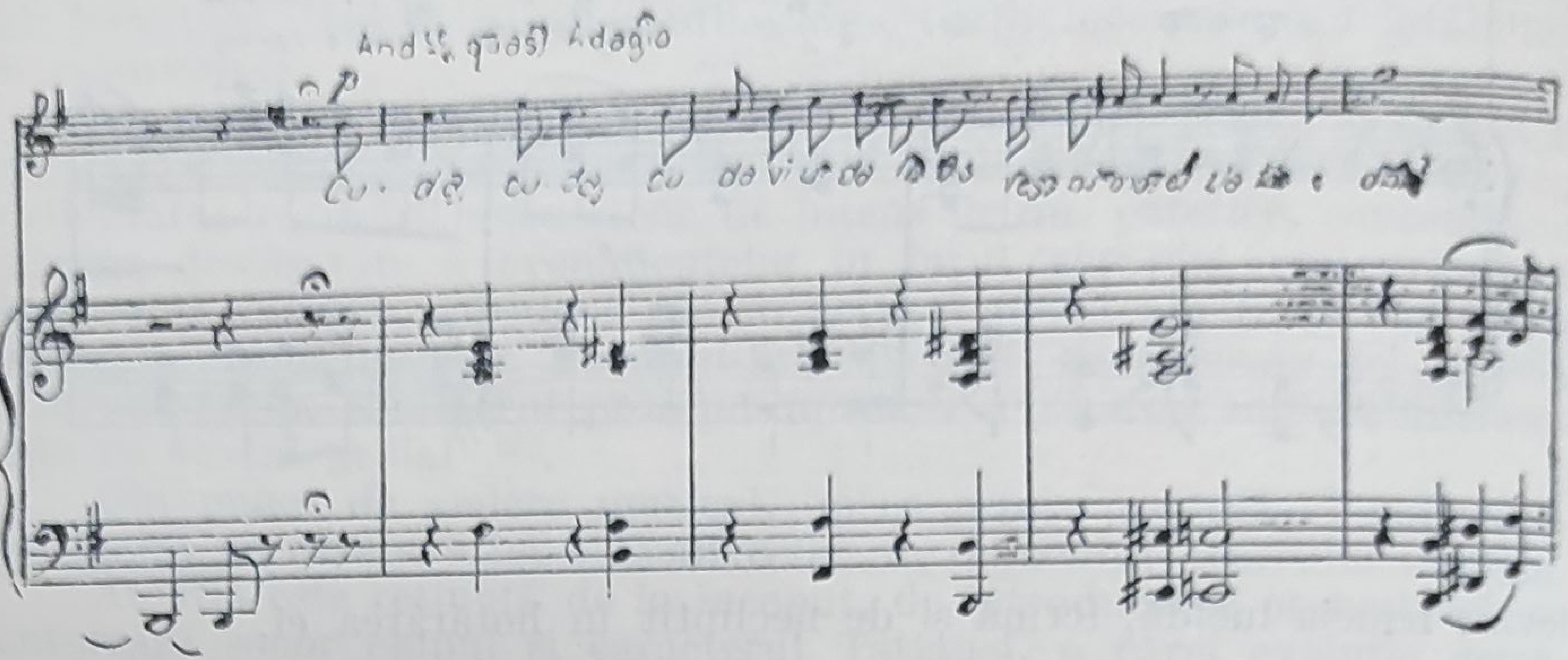


La un alt pol, Oneghin, sever și rece, evoluează invers, spre final ajungând la expresia dramatică, patetică.

Puternic individualizat este și Lenski. Senin și vesel la început,



ajunge la expresia tragică dinaintea morții.



În timp ce Gremin păstrează același echilibru și siguranță firească, date de poziția sa socială. La toate acestea se adaugă măiestria orchestrală. Întreaga operă este tratată simfonic, Ceaikovski realizând profunde analize psihologice în cadrul unor dezvoltări simfonice ample [256]. Realizare de excepție, opera *Evghenii Oneghin* s-a înscris ca una dintre marile cuceriri ale artei muzicale ruse de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

În următoarele două opere, Ceaikovski a căutat noi efecte dramatice, fără a-i fi proprii stilului său, creând *Orleanskaia deva* (Fecioara din Orléans) și *Mazepa*, două opere mai puțin izbutite, a căror existență scenică a fost meteorică.

Fecioara din Orléans (1879), operă în patru acte și șase tablouri pe un libret alcătuit de compozitor după Schiller, în traducerea lui Jukovski, prin trăsăturile stilistice, fast, simbolică și concepție dramaturgică, se apropie de tipul „Grand opéra". Povestea Ioanei d'Arc cântată de Gounod (ș.a.) cunoaște acum o nouă înveșmântare muzicală; dar cu toate meritele muzicii, cu toată frumusețea melodiilor, a intermezzo-urilor și a partiturii simfonice, opera lui Ceaikovski nu s-a impus datorită abundenței convenționalismelor, a stilului tradițional și a acțiunii dramatice alcătuită modest, fără forță captivantă în situațiile scenice.

Dându-și seama de slăbiciunile operei *Fecioara din Orléans*, generate și de caracterul nenațional al subiectului, Ceaikovski s-a îndreptat din nou spre scrierile lui Pușkin, oprindu-se de data aceasta la poemul *Poltava*, în care sunt descrise evenimentele anilor 1708—1709 din timpul domniei lui Petru cel Mare, după care a compus *Mazepa* (1883), operă în trei acte și șase tablouri, cu libretul de V. Buremin. Din poem compozitorul decupează emoționanta întâmplare a iubirii dintre Mazepa (hatmanul ucrainian, ce urzește un complot împotriva țarului, în vederea separării Ucrainei de Rusia, pentru a se încorona rege) și Maria (fiica lui

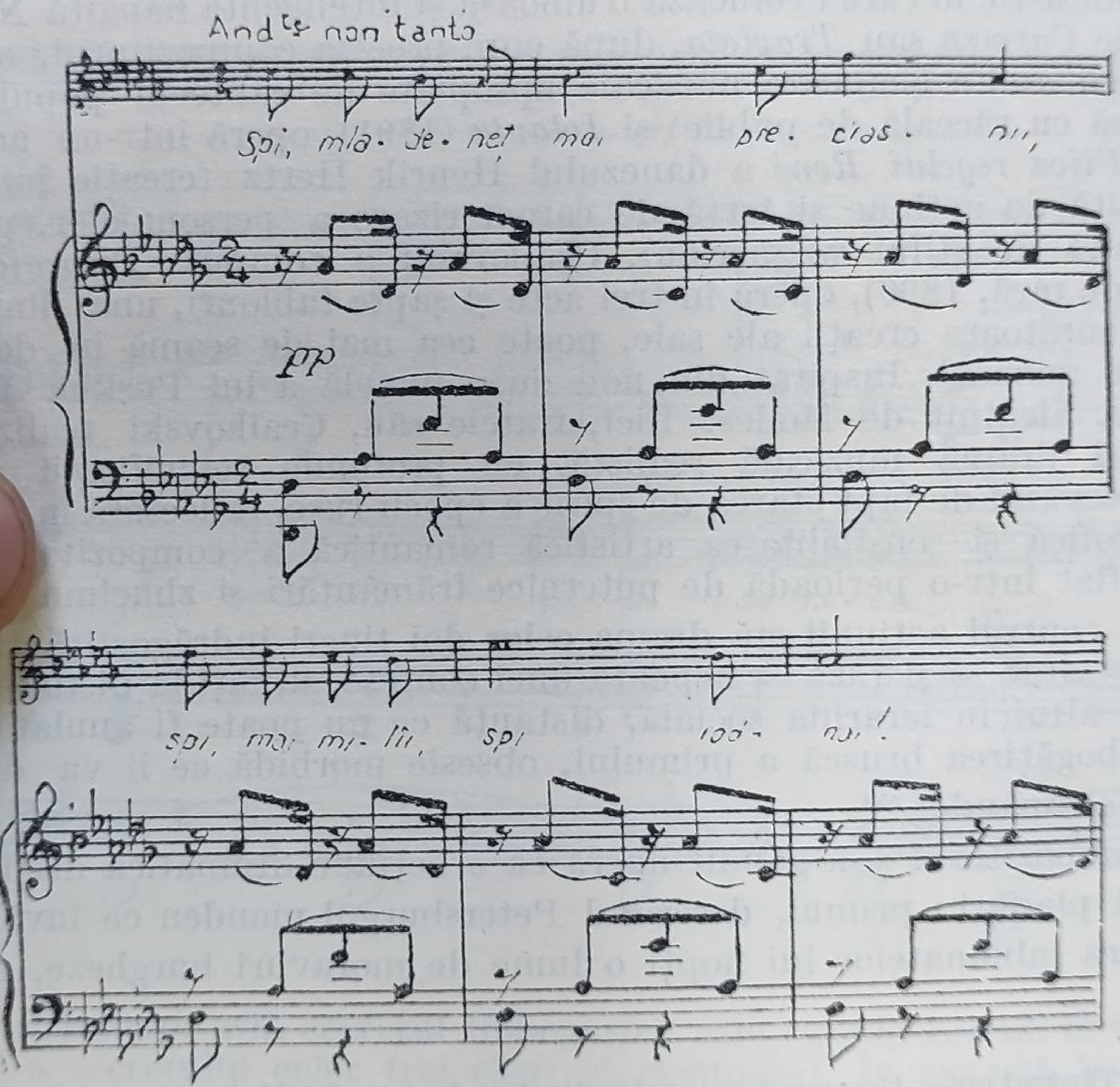
---

[256] De remarcat în scena balului (începutul actului al doilea) minunatul vals, una dintre numeroasele pagini de acest fel create de Ceaikovski.

Kociubei, adversarul său), reușind să creeze o puternică dramă lirică, în ciuda unor elemente manieristice și tendințe spre spectaculozitate [257].

Și de data aceasta, ca și în *Evghenii Oneghin*, accentul cade pe conturarea dstinctă a personajelor, urmărindu-le evoluția printr-o melodică specifică, în funcție de trăsăturile caracterologice și sensul acțiunilor lor.

Opera, prin muzica sa, este apropiată de specificul național, datorită prezenței unor teme viguroase de cântece și dansuri populare, alături de unele inspirate chiar din cântările bisericești slave. De remarcat în special unitatea stilului melodic cantabil, de largă expresivitate, tipic ceaikovskian, tipic romantismului rus,



[257] Mazepa, hatmanul ucrainian, se îndrăgostește de Maria, fiica adversarului său Kociubei. Neprimind încuviințarea părinților, Maria își părăsește părinții urmându-l pe Mazepa. Cunoscând planurile lui de a-l uzurpa pe țar, Kociubei caută să se răzbune denunțându-și adversarul. Pentru aceasta, Mazepa îl aruncă în temniță pe Kociubei, condamnându-l la moarte. Aflând despre aceasta de la mama ei, Maria încearcă să-și salveze tatăl dar e prea târziu, condamnatul a fost executat. Învins în luptă, Mazepa se refugiază la conacul distrus al lui Kociubei, unde logodnicul Mariei îl înfruntă dar este împușcat, după care o întâlnește pe Maria care, înnebunită de durere, nu mai recunoaște pe nimeni; nici pe Mazepa, nici pe Andrei, fostul ei logodnic, căzut în nesimțire, căruia îi cântă un cântec de leagăn, crezându-l un copilaș ce doarme.

atât de prezent de-a lungul desfășurărilor scenice, într-o măiestrită țesătură melodică, armonică și timbrală, unitate asigurată și de complexul de leit-motive, toate într-o tratare simfonică, compozitorul afirmând tot mai mult sinteza dintre simfonie și acțiunea dramatică, idealul spre care a tins dintotdeauna.

Remarcabile sunt paginile orchestrale create în această operă, din care se detașează introducerea, un adevărat preludiu în accepțiune wagneriană — scris în formă de sonată — impresionant prin forța sa de sugestie, și *Intermezzo*-ul simfonic ce precede acțiunea actului al treilea, intitulat sugestiv *Bătălia de la Poltava*, sugerând crâncena încleștare dintre armatele lui Petru cel Mare și cele suedeze invadatoare, aliate cu ucrainienii lui Mazepa, învinse în cele din urmă de ruși.

Între *Vrăjitoarea* (1887), operă în patru acte după piesa lui I. V. Spajinski (foarte mult apreciată de compozitor pentru mixajul dintre real și fantastic în care evoluează frumoasa și inteligenta hangiță Nastasia, un fel de *Carmen* sau *Traviata*, după cum preciza compozitorul, o dramă socială cu multe elemente muzicale apropiate de cântecul popular, primită însă cu răceală de public) și *Iolanta* (1891), operă într-un act după drama *Fiica regelui René* a danezului Henrik Hertz (creație luminoasă dar lipsită de acțiune și forță de caracterizare a personajelor, puternic influențată de stilul wagnerian), Ceaikovski a compus *Picovaia dama* (Dama de pică, 1890), operă în trei acte și șapte tablouri, una dintre cele mai tulburătoare creații ale sale, poate cea mai de seamă în domeniul teatrului muzical. Inspirat din nou de o nuvelă a lui Pușkin, folosind un libret alcătuit de Modest Ilici, fratele său, Ceaikovski realizează o puternică dramă muzicală realistă, cu profunde semnificații umane, opera relevând de fapt starea de spirit a epocii ruse, reflectată în concepția filozofică și sensibilitatea artistică romantică a compozitorului, el însuși aflat într-o perioadă de puternice frământări și zbucium interior.

În centrul acțiunii stă drama celor doi tineri îndrăgostiți, Herman — ofițer sărac — și Liza — nepoata unei contese, situați la distanță mare unul de altul în ierarhia socială, distanță ce nu poate fi anulată decât prin îmbogățirea bruscă a primului, obsesie morbidă ce îi va duce la pieire pe amândoi [258].

Compozitorul și-a gândit opera ca o acțiune dramatică desfășurată pe două planuri: primul, descriind Petersburgul monden ce învăluie în atmosfera minunatelor lui nopți o lume de moravuri burgheze, genera-

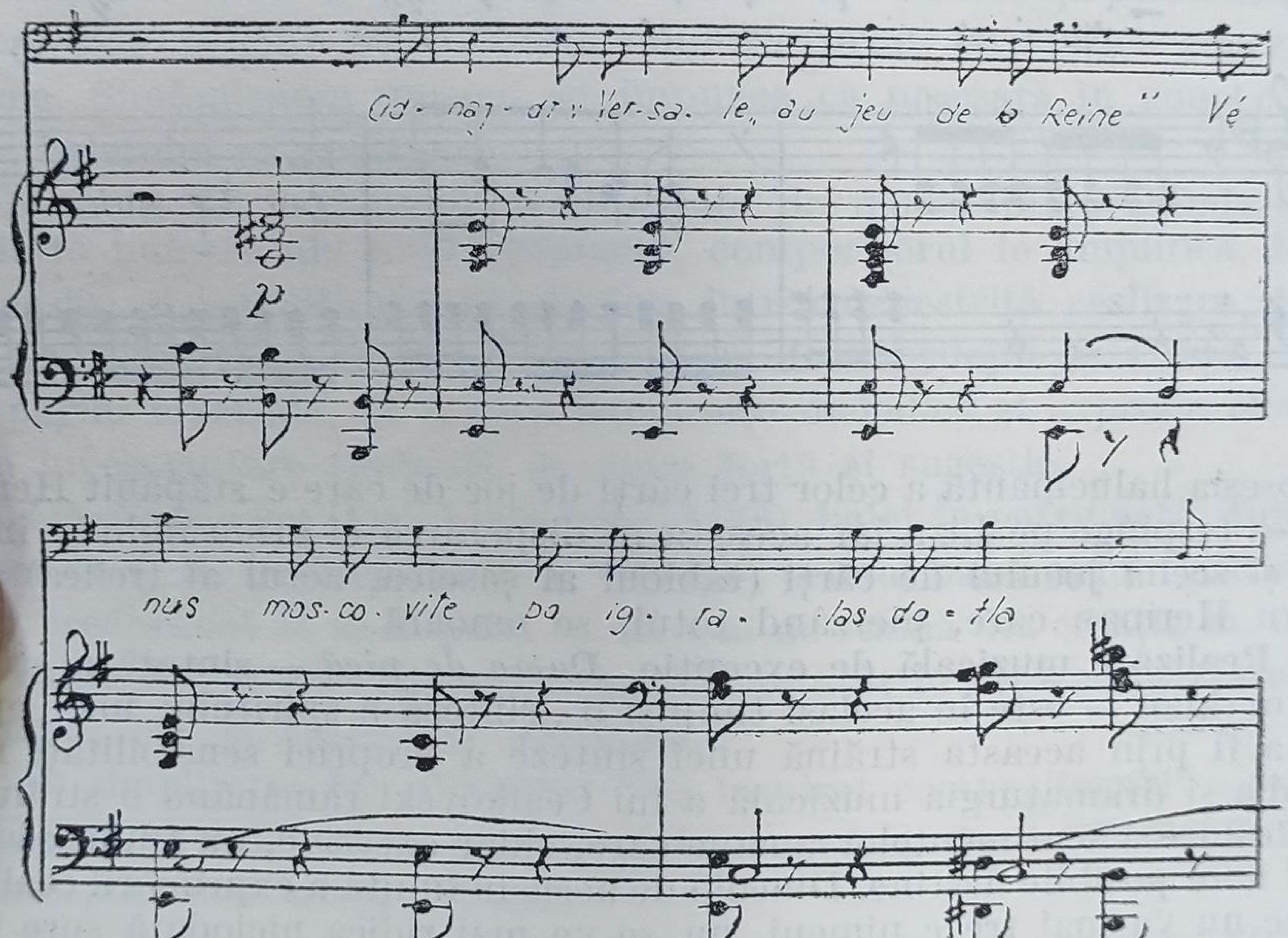
---

[258] Tânărul ofițer Herman este îndrăgostit de o frumoasă fată despre care nu știe decât că face parte din cercurile nobilimii. Apariția ei în grădina publică alături de bătrâna contesă „Dama de pică", nume sub care aceasta este cunoscută din tinerețe, îl tulbură profund. Află apoi că Liza este logodită cu cneazul Eletki, că „Dama de pică" posedă secretul a trei cărți de joc, totdeauna câștigătoare. Sperând într-o îmbogățire rapidă și aspirând la dragostea Lizei, Herman pătrunde în salonul contesei, încercând să-i smulgă secretul, dar aceasta de spaimă moare. În camera sa, Herman este cuprins de delir și îi apare la geam fantoma contesei, care îi destăinuie secretul: un trei, un șapte și un as! Întâlnirea cu Liza pe malul Nevei are consecințe dramatice. Obsedat de cele trei cărți, o respinge și se îndreaptă spre clubul de joc. Liza, în disperare, se aruncă în valurile Nevei, iar Herman, după ce câștigă cu primele două cărți, pierde totul cu a treia: o „damă de pică" în care o vede pe bătrâna contesă care îl privește cu dispreț. Herman se omoară, îndreptându-și ultimul gând spre Liza.

toare de puternice drame umane și al doilea, destinul tragic al eroilor principali Herman și Liza, în mod implacabil hărăzit și determinat de fatalitate și de credințe oculte.

Acțiunea complexă și ineditul situațiilor scenice au determinat crearea unei muzici de mare plasticitate și sugestivitate, cuceritoare prin substanța melodică și timbrală într-o uimitoare unitate stilistică, din care se detașează partidele vocale încredințate eroilor principali, de o expresie accentuat pasională, cu o mare forță de expresie și caracterizare psihologică, cu toate că pe parcurs apare imitată cu finețe muzica lui Mozart (pastorala din tabloul al doilea din actul întâi, duetul Liza-Polina, tabloul întâi al actului al doilea) și citată o arie de Grétry (din *Richard Inimă de Leu*).

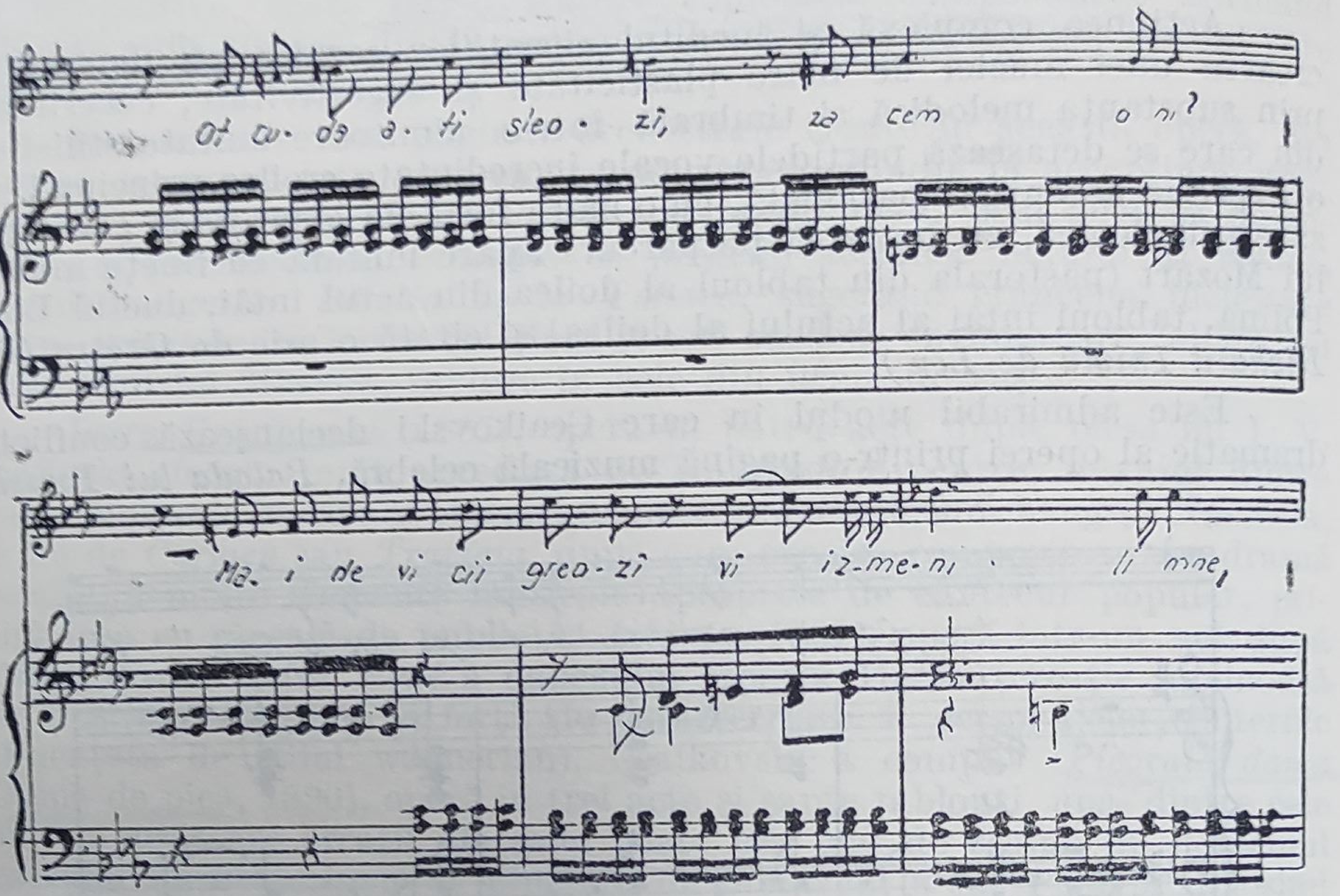
Este admirabil modul în care Ceaikovski declanșează conflictul dramatic al operei printr-o pagină muzicală celebră, *Balada lui Tomski*.



din care Herman află secretul îmbogățirii sale (smulgerea de la bătrâna contesă a secretului celor trei cărți câștigătoare). În această baladă se află concentrată întreaga substanță melodică a operei. Din ea derivă tema contesei, a cărților de joc, a iubirii ș.a., expuse, de altfel, în introducerea orchestrală, alcătuită, după principiul leit-motivelor, determinând ample dezvoltări simfonice.

Alături de balada lui Tomski, din operă se desprind ca deosebit de valoroase: scena din camera contesei (scena a patra, actul al doilea) în care Herman, în dialog cu contesa (de fapt un monolog pentru că bătrâna rămâne neînduplecată, răspunsurile fiind date de orchestră), încearcă să afle secretul cărților de joc, evoluând treptat de la tonul implorator

la amenințarea fatală contesei; scena de pe malul Nevei dintre Liza și Herman, contrastantă prin zbuciumul răvășit al Lizei exprimat în aria sa,



cu obsesia halucinantă a celor trei cărți de joc de care e stăpânit Herman (care-o respinge pe Liza iar aceasta în disperarea ei aruncându-se în valuri) și scena jocului de cărți (tabloul al șaselea, actul al treilea) fatal pentru Herman care, pierzând totul, se omoară.

Realizare muzicală de excepție, *Dama de pică* — sinteză a stilului ceaikovskian — este în același timp și o ,,sinteză a spiritului unei epoci, fără a fi prin aceasta străină unei sinteze a propriei sensibilități ruse, melodia și dramaturgia muzicală a lui Ceaikovski rămânând o strălucită manifestare a sentimentelor umane care, chiar excesive, nu trădează adevărul unor posibile destine. Dincolo de această limită a exprimării ceaikovskiene nu va mai trece nimeni, nu se va mai ridica niciodată spre înălțimi un asemenea sublim plâns, durere și deznădejde a unui întreg secol . . .'' [259].

b) Baletul

Fără a fi intrat în preocupările ,,Grupului celor cinci'', baletul rus, puternic dezvoltat în timpul lui Petru cel Mare, cunoaște adevăratele sale împliniri în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când colabora-

---

[259] Grigore Constantinescu, *Cântecul lui Orfeu*, op. cit., pag. 223.

rea dintre Marius Petipa și P. I. Ceaikovski a dus la nașterea baletului modern, la crearea unei adevărate școli de balet rus ce va cunoaște o puternică strălucire în primele decenii ale secolului al XX-lea, prin contribuțiile de excepție aduse de Serghei Diaghilev, Igor Stravinski, Serghei Prokofiev ș.a.

Lui Marius Petipa îi revine meritul de a fi scos baletul de la curte, oferindu-l marelui public într-o concepție dramatică, realizând compoziții coregrafice emoționante prin expresia plastică și forța de sugestie.

Colaborarea lui cu Ceaikovski a fost determinantă în această întreprinzătoare acțiune de reevaluare a artei dansului rus. Temperament liric, înzestrat cu un ascuțit simț dramaturgic, atras de arta dansului încă din copilărie, CEAIKOVSKI — în creația sa de balet — depășește stadiul baletului clasic și romantic, conferindu-i substanță dramatică și acțiune, dând o mare însemnătate rolului expresiv al muzicii concepută simfonic. Simfonizarea muzicii se impunea ca necesară în noua concepere a baletului ca spectacol.

Pornind de la formele tradiționale de dans, interpretându-le ca adevărate numere ale unui spectacol, compozitorul le amplifică, le dă noi sensuri și semnificații poematice, într-o măiestrită realizare simfonică. Ca și în opere, subiectele alese i-au oferit prilejul de a crea minunate pagini muzicale, de o rară frumusețe melodică și expresie elevată, într-o înveșmântare timbrală de mare forță și sugestie.

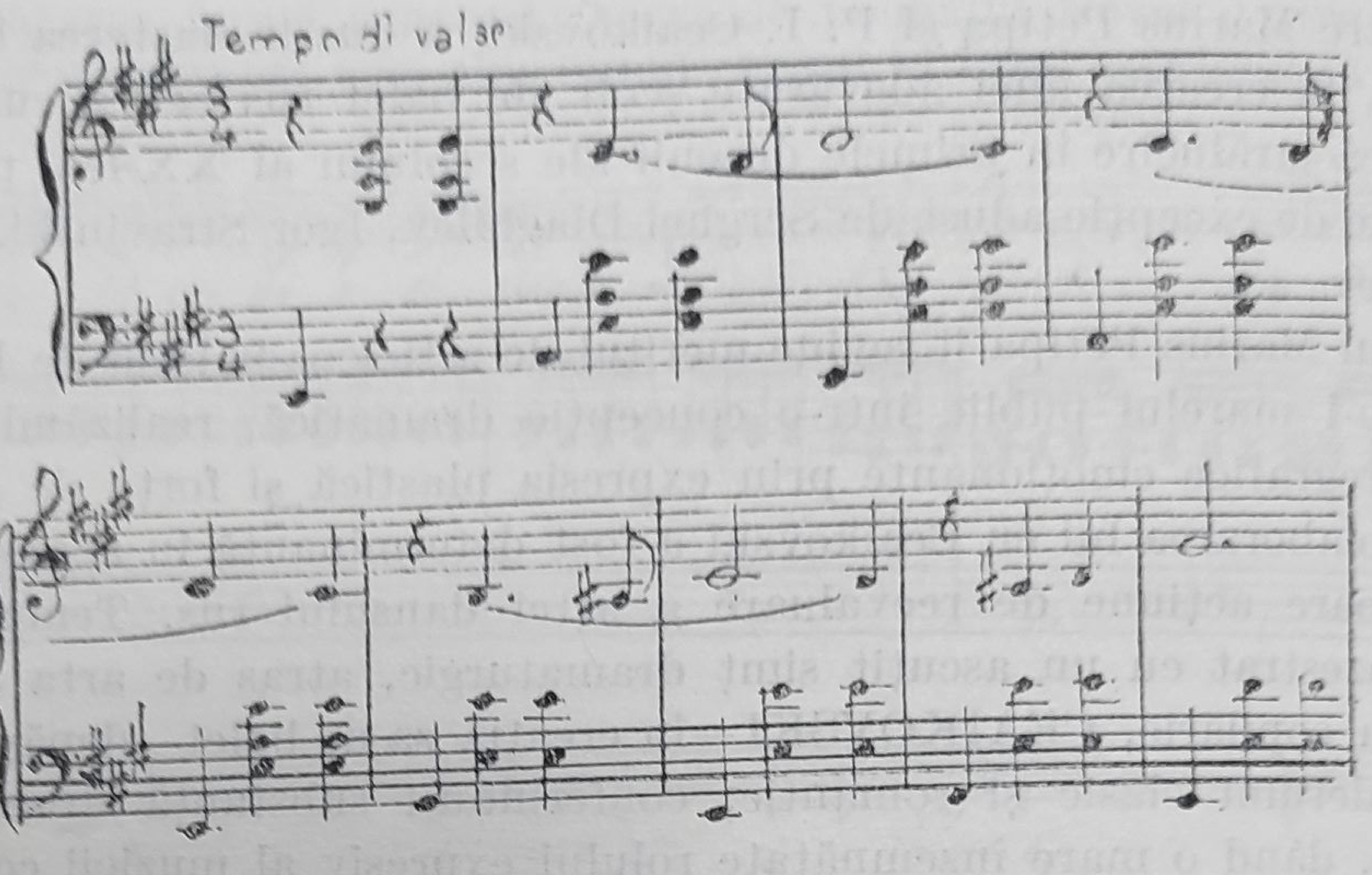
Lebedinoe ozero (Lacul lebedelor, 1876), balet în patru acte, după un subiect de V. B. Beghicev și V. F. Ghelțer, primul balet al lui Ceaikovski, a fost predestinat să se impună ca cel mai de seamă din creația sa, întrunind calități de o excepțională însemnătate atât în ceea ce privește dramaturgia, cât și realizarea muzicală.

În simplitatea lui, subiectul [260] a inspirat compozitorului o muzică duioasă de un cald lirism, expresie a unei credințe ferme în forțele binelui, atotputernice asupra răului.

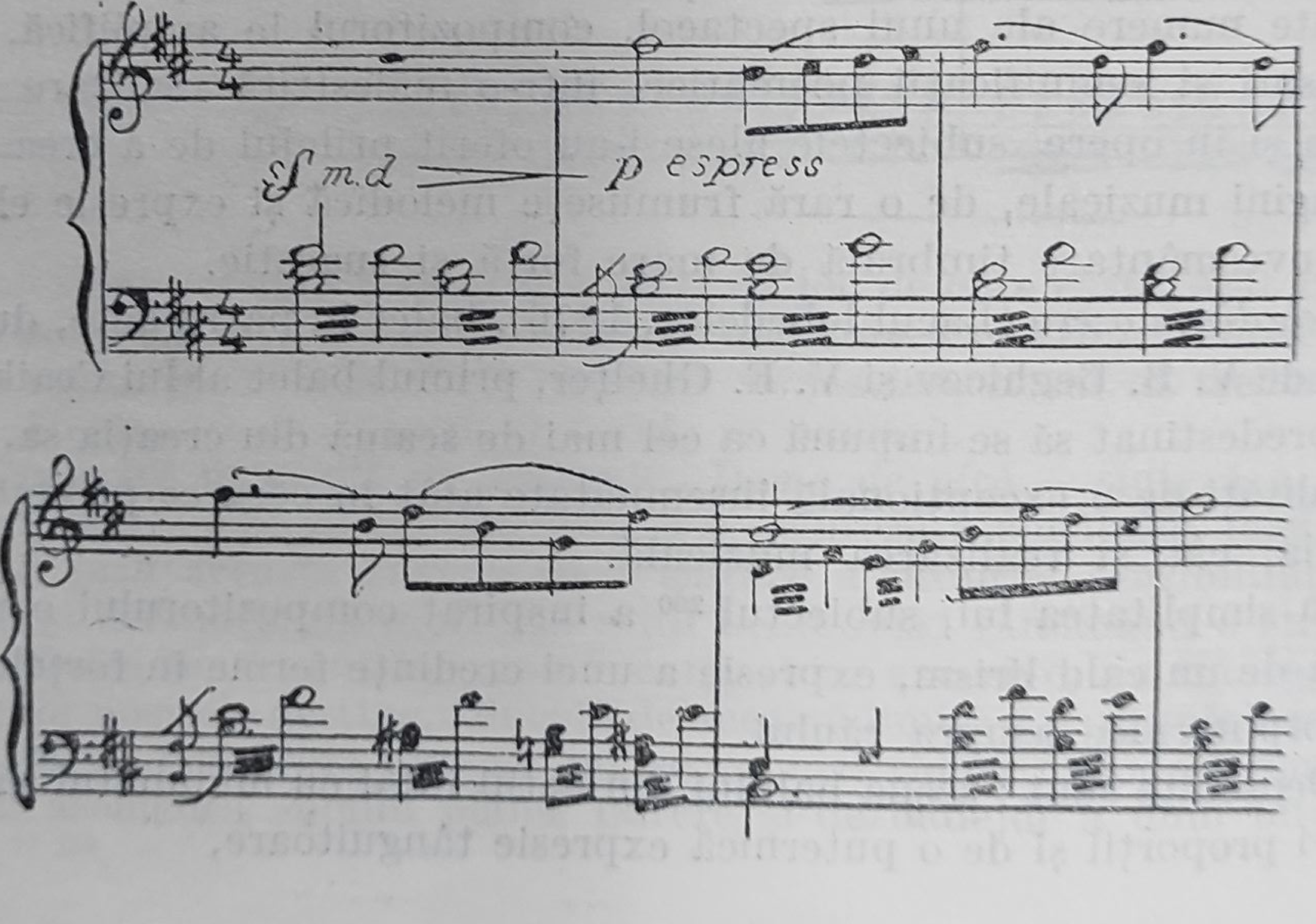
Deosebite sunt : scena balului din actul întâi cu minunatul său vals de mari proporții și de o puternică expresie tânguitoare,

---

[260] Prințul Siegfried își sărbătorește majoratul, fiind anunțat de către prințesa mamă că a doua zi după bal va trebui să-și aleagă logodnica. Un stol de lebede albe care trece în zbor îi sugerează prințului ideea unei vânători. Astfel că noaptea vine la lacul lebedelor unde află că lebedele sunt de fapt fete vrăjite de geniul răului. Odetta, lebăda-prințesă, îi destăinuie secretul. Numai puterea dragostei curate poate să-l învingă pe vrăjitor. La balul organizat pentru a-și alege logodnica, sosesc noi oaspeți, printre care și Rotbart cu fiica sa Odillia, a cărei asemănare cu Odetta îl determină pe Siegfried să o aleagă. Dar apariția lebedei albe îi arată greșeala făcută. În zadar pe malul lacului lebedelor, Siegfried imploră iertarea, vraja nu mai poate fi dezlegată, astfel că se hotărăște să o urmeze pe Odetta, aruncându-se în valurile stârnite de furtună, după care se așterne liniștea pe lac, văzându-se din nou stolul lebedelor albe.



scena din actul al doilea, dominată de melodia lebedelor,



urmată de *Adagio*-ul în care Siegfried îi jură Odettei iubirea veşnică alături de multe dansuri de caracter (dansul lebedelor, al Odettei, dansurile spaniole din actul al treilea, bolero, pas de deux, un al doilea mare vals, ,,al logodnicelor'' ş.a.), care se succed într-o foarte închegată acţiune, făcând din *Lacul lebedelor* ,,una din realizările cele mai perfecte de la finele secolului al XIX-lea, în care dansurile (...) sunt atât de pure ca stil, atât de bogate ca figuri şi paşi de o tehnică desăvârşită, încât poate fi considerat ca ultimul cuvânt al secolului al XIX-lea'' [261].

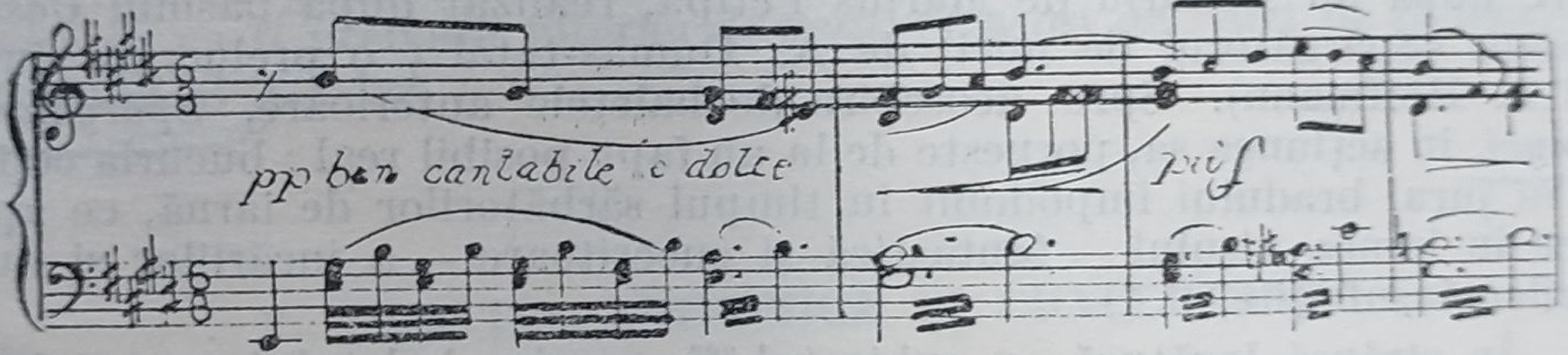
[261] Serge Lifar, *La Danse*, Editura Gauthier, Paris, 1965, pag. 76.

Superior primului, din punct de vedere al concepţiei dramaturgice şi al proporţiilor desfăşurării scenice, *Spiasciaia krasaviţa* (Frumoasa adormită, 1889), balet în trei acte şi prolog (op. 66) după un libret de Ivan Vsevolojski şi Marius Petipa, după o povestire de Charles Perrault, tratează din nou tema luptei dintre bine şi rău, în care dragostea sinceră şi curată are puterea de a spulbera vrăjile.

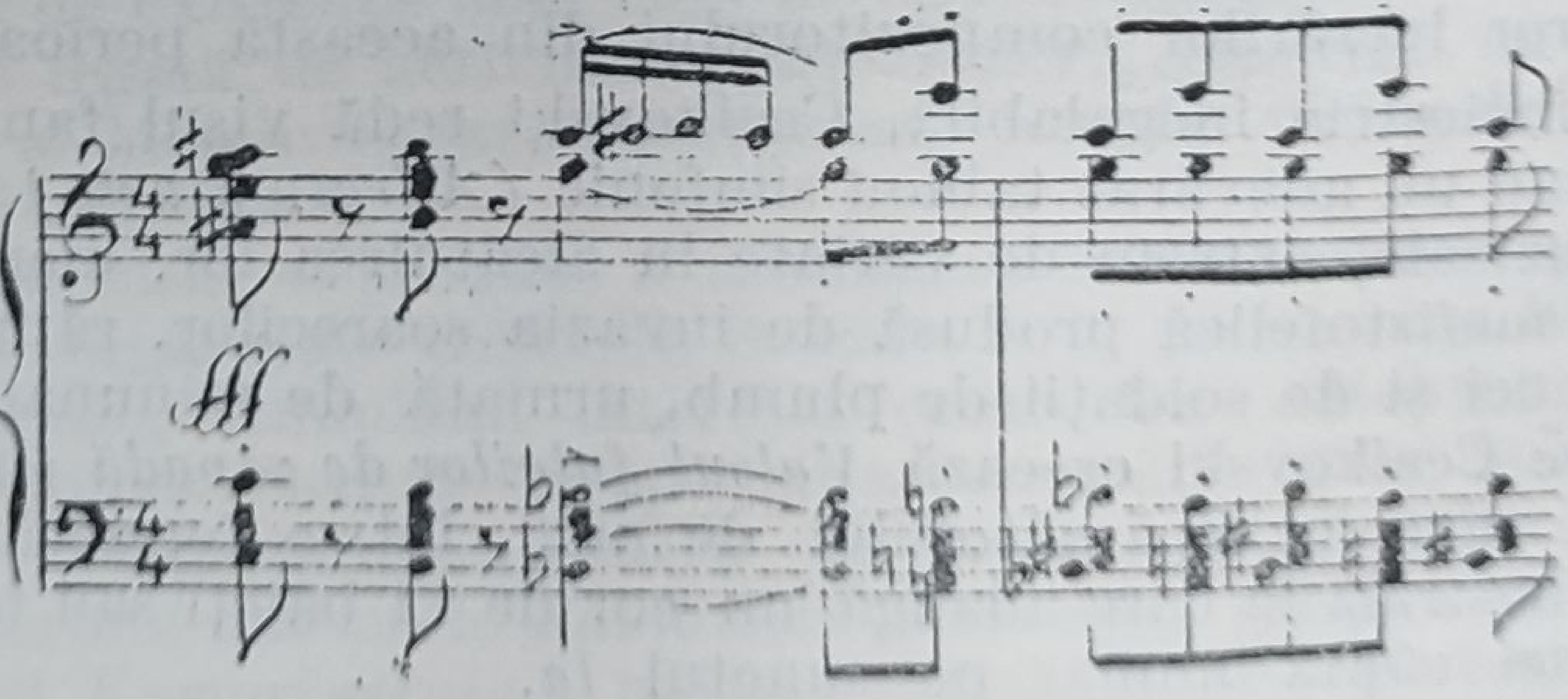
Baletul, conceput ca o adevărată operă, a determinat crearea unei muzici subtile, sugestive, în care compozitorul pătrunde adânc în psihologia personajelor, creează momente de puternic dramatism, dansurile de caracter şi unele numere de balet clasic rămânând doar cadrul unor profunde analize, pe care le realizează şi le înlănţuie coerent într-o măiestrită tratare simfonică.

Acţiunea baletului [262] pune în contrast cele două personaje opuse: Sireni, zâna cea bună şi Karabos, zâna cea rea, ambele fiind caracterizate muzical prin câte o temă sugestivă.

Tema zânei Sireni este melodioasă şi senină, într-o desfăşurare liniştită,



în timp ce tema zânei Karabos este sumbră, cu accente dramatice într-o înveşmântare armonică specifică.

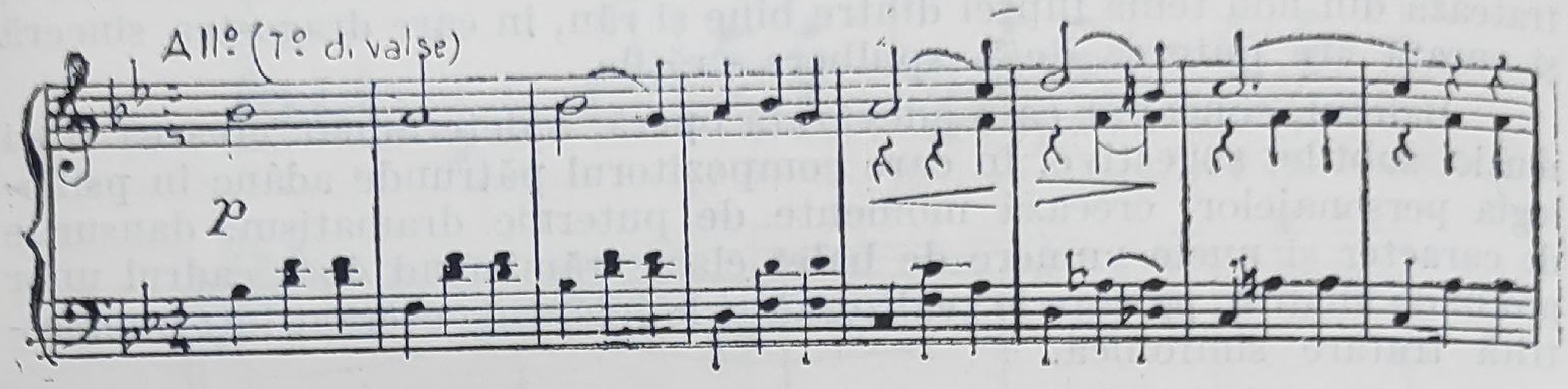


În *Frumoasa adormită*, Ceaikovski a creat pagini muzicale de un lirism intens, ridicate pe cele mai înalte culmi de frumuseţe şi expresivitate, dintre acestea remarcându-se în special *Adagio* în mi bemol ma-

---

[262] La naşterea prinţesei Aurora, toate zânele bune vin pentru a-şi aduce darurile. Una singură a fost uitată, Karabos, care apare aruncând asupra copilei blestemul de a muri în culmea frumuseţii. Înţepându-se cu un fus oferit de o bătrână, Aurora moare, dar zâna Sireni transformă moartea într-un somn adânc ce cuprinde întreaga împărăţie. După o sută de ani, prin împrejurimi apare prinţul Désiré, căruia zâna Sireni îi evocă chipul Aurorei, conducându-l în împărăţia adormită. Îndrăgostit de Aurora, prinţul o sărută readucând la viaţă întreaga împarăţie, după care urmează nunta celor doi tineri.

jor, transformat într-un tablou de maximă tensiune și concentrare dramatică, celebrul vals în si bemol major (de la începutul actului întâi), monumental în strălucirea sonoră și în redarea fastului,



urmat de alte numere și dansuri de caracter, cu contur coregrafic expresiv (dansul doamnelor de onoare, valsul în mi bemol major ș.a.), încadrate perfect în desfășurarea acțiunii dansante.

Ultima realizare ceaikovskiană destinată dansului, este *Scelkuncik* (Spărgătorul de nuci, 1892) opus 71, balet-feerie în două acte și trei tablouri, după un scenariu de Marius Petipa, realizat după basmul *Casse-Noisette* (Spărgătorul de nuci) de A. Dumas-tatăl (o prelucrare după E.T.A. Hoffmann). Spre deosebire de baletele anterioare, *Spărgătorul de nuci*, în acțiunea sa, pornește de la un fapt posibil real : bucuria copiilor în jurul bradului împodobit în timpul sărbătorilor de iarnă, ce apoi trece în lumea visului — fantastică și cuceritoare — a jucăriilor și dulciurilor însuflețite.

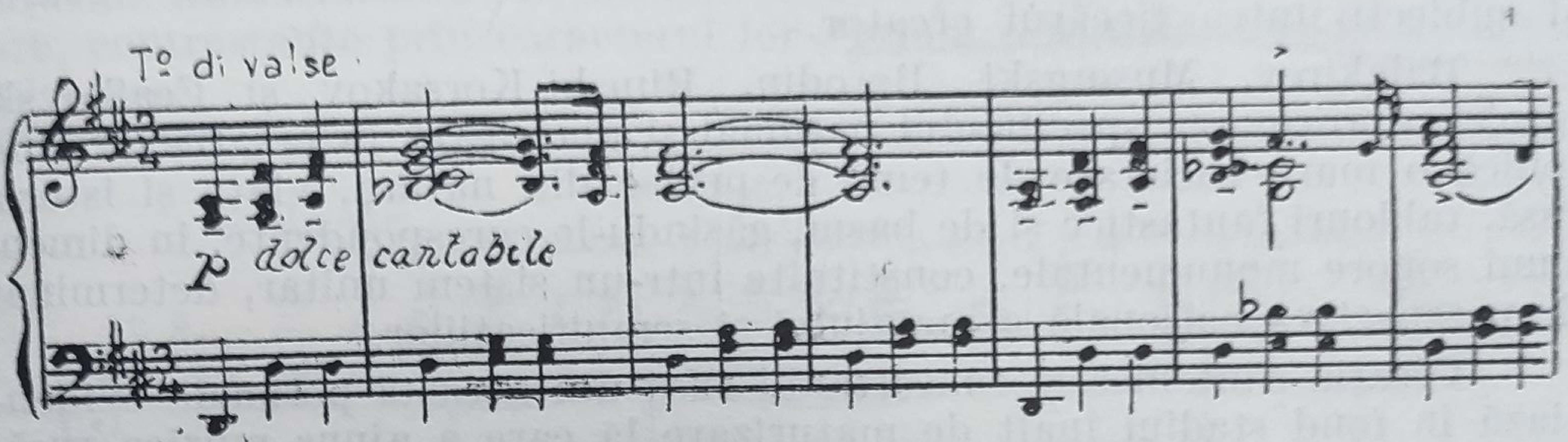
În strânsă legătură cu subiectul [263], muzica baletului poartă însă caracteristicile unui stil mai reținut, o anumită undă de tristețe (impusă de la început când copiii, în joaca lor, strică jucăria Mariei) ce colorează și se face simțită de-a lungul desfășurărilor muzicale, caracteristică subiectivă a tuturor lucrărilor compozitorului din această perioadă.

Cu o măiestrie inegalabilă, Ceaikovski redă visul fantastic al fetiței, realizând un adevărat tablou simfonic *(Allegro giusto)* în care apar structuri muzicale, extrem de variate în alcătuirea lor, menite să sugereze groaza mefistofelică produsă de invazia șoarecilor, răpuși de Spărgătorul de nuci și de soldații de plumb, urmată de minunatul tablou al iernii în care Ceaikovski creează *Valsul fulgilor de zăpadă* (în mi minor) construit pe motivul Spărgătorului de nuci, într-o fermecătoare înveșmântare orchestrală la care adaugă un cor de 24 băieți sau femei, ce din spatele scenei cântă numai pe sunetul *la*.

---

[263] În casa președintelui Silberhaus s-au strâns copiii în jurul pomului de iarnă. Intră consilierul Drosselmeyer, aducând mai multe păpuși mecanice, dăruind Mariei, fetița gazdei, un spărgător de nuci. Stricat din răutate de ceilalți copii, Spărgătorul de nuci este îngrijit de fetiță, după care cu toții se culcă. Maria nu poate dormi, se duce la Spărgătorul de nuci. Deodată din toate colțurile apar șoareci. Se întâmplă însă o minune ; toate lucrurile prind viață și pornesc lupta împotriva șoarecilor. Sunt răpuși soldații de turtă dulce, lupta fiind continuată de Spărgătorul de nuci și soldații de plumb. În momentul în care împăratul șoarecilor este pe punctul de a învinge, Maria își scoate papucul, lovindu-l, astfel că șoarecii sunt învinși și Spărgătorul de nuci se transformă într-un prinț frumos care drept recompensă că l-a salvat o duce în țara minunilor. În împărăția dulciurilor și a bunătăților, Maria este slăvită pentru fapta ei, organizându-se o serbare la care dansează tot felul de dulciuri și bunătăți.

Impresionant prin elementele de virtuozitate este actul al doilea în care apare o suită de dansuri de un farmec și colorit deosebit : *Dansul arab al cafelei*, *Dansul chinez al ceaiului*, *Dansul rus-trepak*, *Dansul păstorilor* și *Valsul florilor* (în la major),



una dintre cele mai frumoase pagini muzicale create de compozitor, *Dansul prințului* — tarantella, *Dansul zânei Dragée* (în care pentru prima dată folosește celesta) și multe altele. Evidențiem, de asemenea, introducerea păpușilor marionete (ale consilierului Drosselmeyer), inovație ce va fi preluată ulterior de mulți creatori de balet de la începutul secolului al XX-lea.

2. CREAȚIA SIMFONICĂ ȘI CONCERTANTĂ

Până în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în Rusia nu se putea vorbi de existența unei vieți de concert, practica muzicii simfonice fiind strâns legată de activitatea așa-ziselor ,,academii de muzică'' din Petersburg și Moscova, care funcționau sporadic și promovau un repertoriu de divertisment.

Treptat însă, se produce o schimbare de mentalitate și, după 1820, încep să fie organizate concerte în care erau promovate lucrări din repertoriul clasic, stimulând interesul creatorilor autohtoni. În această perioadă, Glinka medita la posibilitatea creării unor lucrări originale ,,la fel de inteligibile atât pentru cunoscător, cât și pentru publicul de rând'' [264], scriind așa-zisele *Fantaisies pitoresques (Hota aragoneză, Noapte la Madrid* și *Kamarinskaia)*, punând astfel bazele repertoriului național.

Sensibila înflorire a vieții culturale de după 1861 (abolirea iobăgiei) a dat un puternic avânt vieții de concert, muzica simfonică devenind unul din genurile care au oferit multiple posibilități de manifestare a creatorilor [265].

---

[264] Mihail Ivanovici Glinka, *Însemnări*. Vezi și V. V. Stasov, *M. I. Glinka*, Editura Cartea rusă, 1956, pag. 398.

[265] Societatea muzicală rusă, fondată la Petersburg din inițiativa lui A.G. Rubinstein (1860), organiza concerte simfonice și de cameră, urmărind ,,a face accesibilă maselor largi ale publicului muzica bună''. E. M. Gordeeva, *Grupul celor cinci*, Editura Muzicală, București, 1962, pag. 35.

Abordând fantezia, concertul, simfonia și uvertura, urmărind accesibilitatea și rezonanța în conștiința marelui public, compozitorii ruși ai acestei perioade îmbrățișează programatismul romantic (devenit principiu de creație al ,,Grupului celor cinci''), conferindu-i noi sensuri și valențe expresive, în funcție de specificitatea rusă, de talentul, vigoarea și subiectivitatea fiecărui creator.

Balakirev, Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov și Ceaikovski urmăresc afirmarea specificului național și abordează în creația lor simfonică o mare varietate de teme desprinse din natura, viața și istoria rusă, tablouri fantastice și de basm, găsindu-le corespondențe, în dimensiuni sonore monumentale, constituite într-un sistem unitar, determinat de perspectiva națională a mesajului și semnificațiilor.

Creația simfonică și concertantă rusă din această perioadă evidențiază în fond stadiul înalt de maturizare la care a ajuns muzica rusă, multe dintre realizări — remarcabile în planul arhitectural și emoțional — trecând în patrimoniul universal.

★

În această perspectivă a devenirii simfonice ruse, Mili Alexeevic. BALAKIREV (1837—1910) [266] — sufletul și animatorul ,,Grupului celor cinci'' — a avut un rol determinant, prin contribuția sa esențială, fiind primul care s-a remarcat ca un demn continuator al principiilor estetice ale lui Glinka și Dargomîjski, în muzica sa evidențiindu-se preocuparea constantă pentru folclorul rus, pentru prelucrarea muzicii populare ruse în cadrul unor lucrări programatice de un pitoresc inedit, un neobosit căutător de noi forme și modalități de afirmare a specificului național. La Balakirev predomină preferința pentru simfonizarea cântecului popular — după principiul lui Glinka : ,,Poporul creează muzica, iar noi compozitorii o notăm și o aranjăm'' [267] — căruia îi conferă o înveșmântare armonică și polifonică măiestrită, încadrată în arhitecturi muzicale echilibrate.

A început prin a compune *Concertul pentru pian și orchestră* opus 1, *în fa minor* (1856), o lucrare monopartită de factură romantică, cu o ușoară tendință spre virtuozitate în partida pianului, o primă tentativă de a crea o muzică da factură rusă, lucrarea înscriindu-se și ca o primă realizare a muzicii ruse în domeniul concertului instrumental, fără însă a întruni atributele unei capodopere și fără a fi reprezentativă pentru stilul și concepția estetică a compozitorului.

---

[266] Mili Alexeevici Balakirev s-a născut la Nijni-Novgorod, la 2 ianuarie 1837. A studiat matematica dar s-a consacrat muzicii, devenind inițiatorul ,,Grupului celor cinci''. În 1862 a înființat Școala de muzică gratuită. Dirijor la capela curții imperiale, Balakirev a militat pentru promovarea muzicii ruse. Pianist și dirijor, Balakirev s-a impus prin creația sa simfonică, de cameră, instrumentală și vocală. A exercitat o puternică influență asupra muzicii ruse în devenirea sa națională. A murit la Petersburg, la 29 mai 1910.

[267] E. M. Gordeeva, *Grupul celor cinci*, op. cit., pag. 16.

Nici *Uvertura pe tema unui marş spaniol* (1856), compusă la sugestia lui Glinka, nu a răspuns unor imperative estetice superioare.

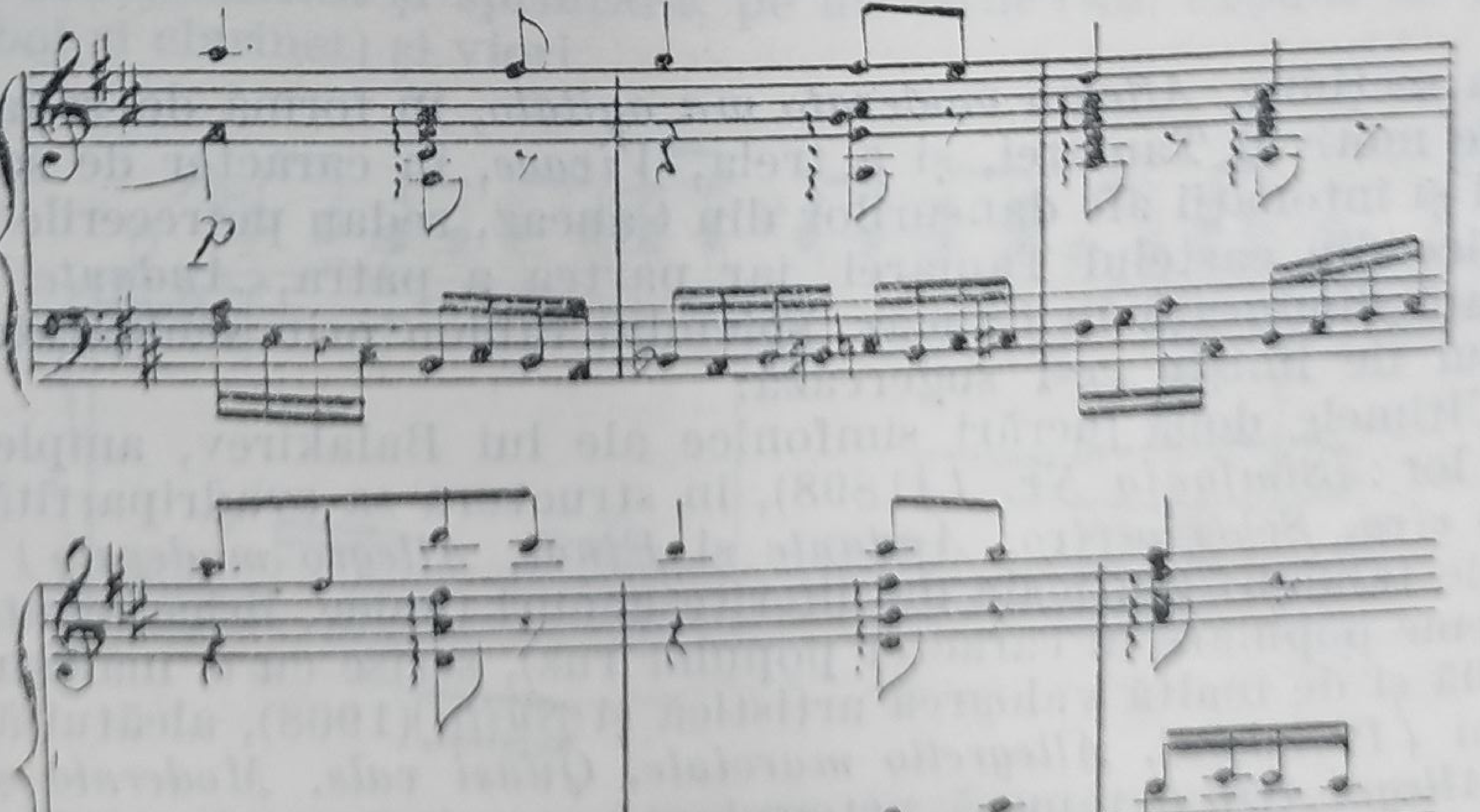
Cea care l-a impus însă, constituindu-se ca un adevărat model, a fost *Uvertura pe trei teme ruse* (1856) — compozitorul fiind vădit influenţat de *Kamarinskaia* lui Glinka — în care prelucrează trei melodii populare, contrastante prin caracterul lor: prima cantabilă, într-un autentic stil rusesc,



a doua ritmică, de factură dansantă,



şi a treia intermediară,



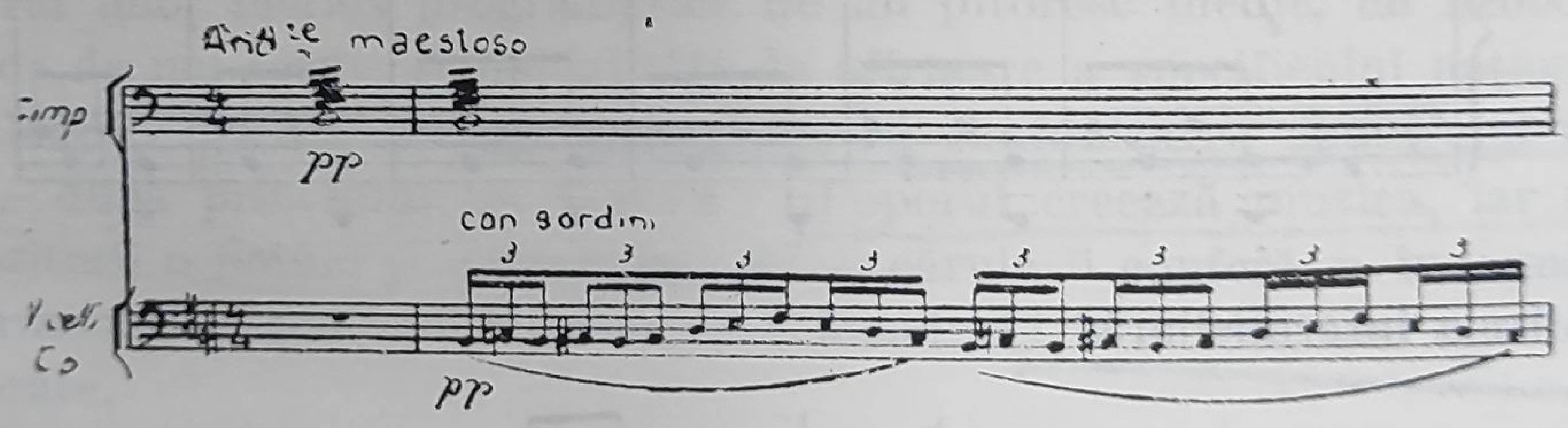
reunite într-o formă de sonată în care elementul generator al dezvoltării îl constituie variaţia continuă a elementului ritmic, întreaga lucrare păstrând caracterul rapsodic în scopul redării plastice a frumuseţii cântecului popular.

Tot pe temeiul a trei teme populare ruse se edifică şi poemul simfonic *Rusia* (1862), conceput iniţial ca o uvertură festivă intitulată *O mie de ani*, compusă cu ocazia aniversării unui mileniu de la întemeierea statului rus. Aici însă, cele trei teme sunt considerate drept puncte de plecare în povestirea şi tălmăcirea conţinutului de bază al unui text de Herzen, intitulat *Colosul se trezeşte*, compozitorul intenţionând să realizeze o adevărată dramă simfonică în care să înfăţişeze diferite momente mai importante din istoria statului rus.

Asemănător ca tematică şi realizare este şi poemul simfonic *Cehia* (1867), la baza căruia stau motive populare cehe, cunoscute de compozitor în timpul şederii sale la Praga.

Simfonismul programatic cu tendinţa spre pitoresc îşi găseşte o deplină realizare în *Tamara* (1882), poem simfonic după poemul în versuri de Lermontov, scris sub influenţa lui Liszt (căruia i l-a dedicat), în care Balakirev realizează o adevărată simfonie programatică alcătuită din patru secţiuni, într-o desfăşurare continuă, fiecare secţiune reprezentând un tablou distinct dar conceput ca parte componentă a întregului.

Forţa de sugestie este remarcabilă. Astfel, prima secţiune, *Andante maestoso*, cu caracter de introducere, descrie peisajul măreţ şi înfricoşător al trecătorii Darial din Caucaz, străbătută de zbuciumatul fluviu Terek;



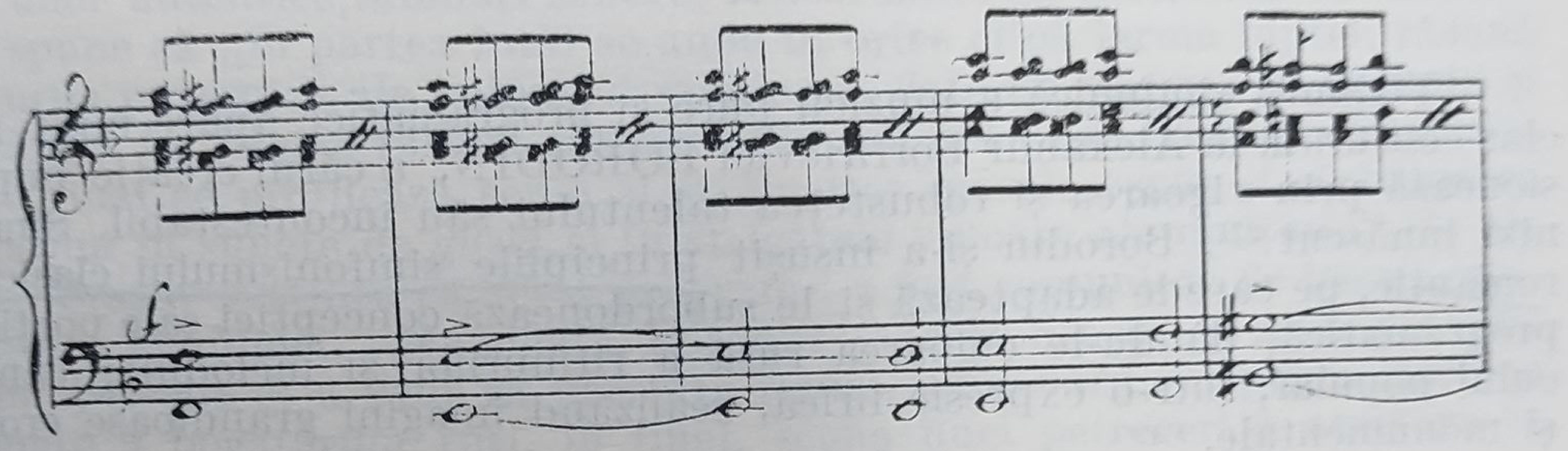
A doua secţiune, *Allegro moderato ma agitato*, în formă de sonată, dominată de motivul Tamarei, şi a treia, *Vivace*, în caracter de scherzo, cu ritmuri şi intonaţii ale dansurilor din Caucaz, redau petrecerile nocturne, orgiastice din castelul Tamarei, iar partea a patra, *Andante*, descrie o minunată dimineaţă în Caucaz, splendid tablou prin seninătatea şi sentimentul de linişte ce-l sugerează.

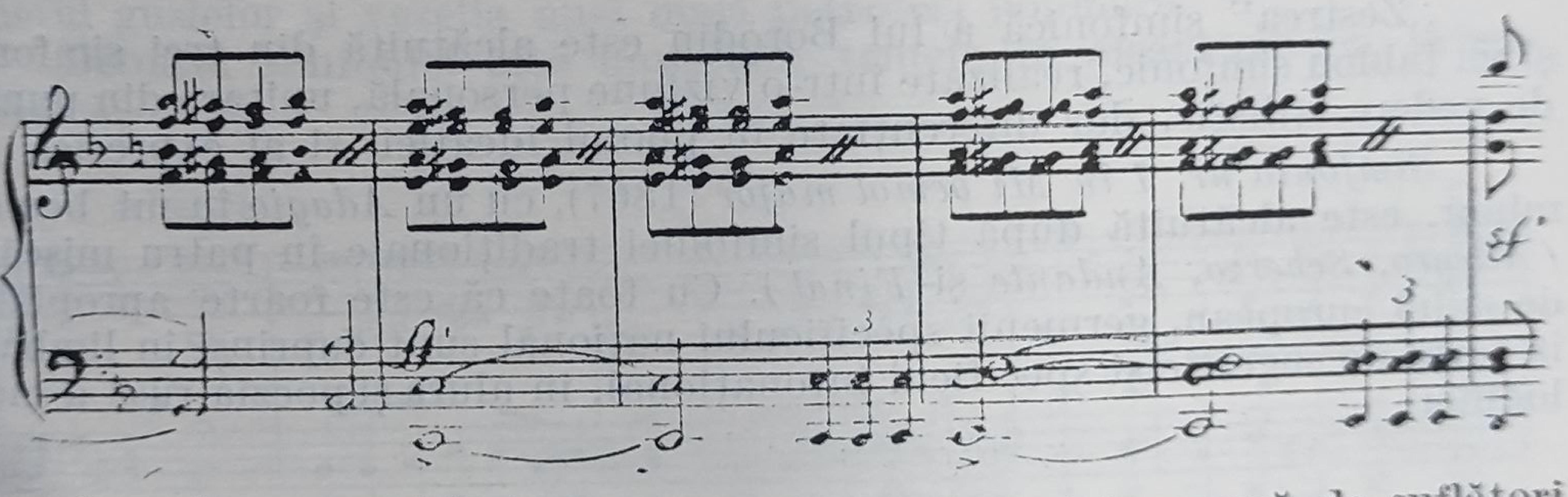
Ultimele două lucrări simfonice ale lui Balakirev, ample în alcătuirea lor : *Simfonia Nr. 1* (1898), în structura sa cvadripartită *(Largo, Allegro vivo, Scherzo-vivo, Andante* şi *Final, Allegro moderato)* o succesiune de tablouri muzicale de diferite genuri (epice, lirice, cântece, dansuri, teme populare în caracter popular rus), scrise cu o măiestrie incontestabilă şi de înaltă valoarea artistică şi *Suita* (1908), alcătuită din trei secţiuni *(Preambul. Allegretto marciale, Quasi vals. Moderato* şi *Tarantella. Allegro vivo)*, rămasă neterminată, prezintă unele scăderi în special în alcătuirea dramaturgiei şi a continuităţii discursului muzical, elemente esenţiale şi de bază ale unei gândiri simfonice autentice.

Tot în sfera programatismului romantic îşi înscrie creaţia simfonică şi Modest Petrovici MUSORGSKI, cu o evidentă înclinaţie spre lumea fantastică, spre pitoresc. Singura lucrare realizată în acest gen, tabloul simfonic *O noapte pe muntele pleşuv* (1867), conceput iniţial pentru pian şi orchestră, abordează tema etern umană a luptei dintre bine şi rău.

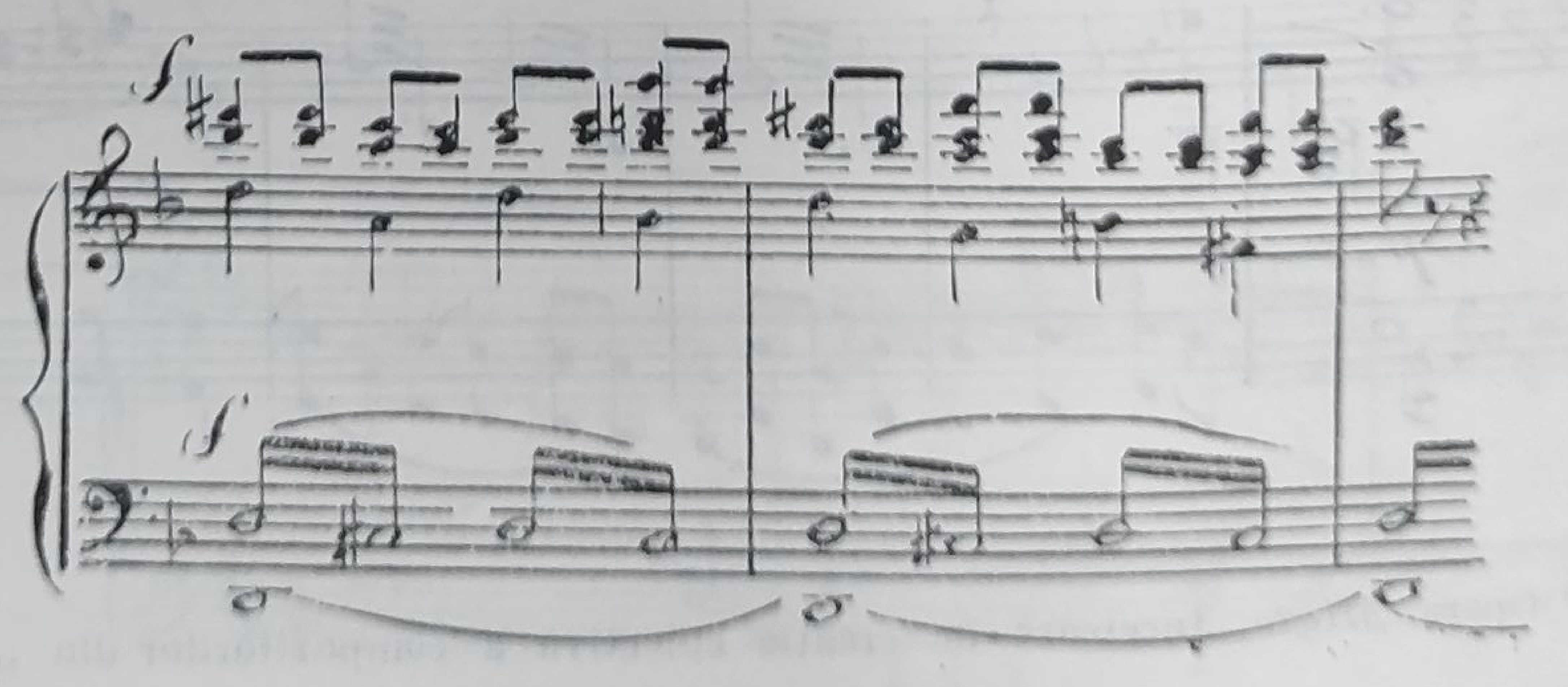
Pentru acest tablou simfonic, Musorgski, cunoscător profund al basmelor, legendelor şi obiceiurilor legate de acestea, a întocmit un program amănunţit pe care l-a urmărit cu o foarte mare rigurozitate în realizarea muzicală [268].

Cele două lumi antagonice sunt redate muzical prin două teme de inspiraţie folclorică : prima, gravă şi amplă, expusă apăsat şi în forte de alămuri şi corzile groase,





cea de a doua, concisă şi sprinţară, pe un ritm vioi, expusă de suflători (flaut, oboi şi clarinet) şi viori.



[268] ,,Vuiet subteran al unor voci inumane. Apariţia spiritelor întunericului şi după ele apariţia lui Cernobog. Slăvirea lui Cernobog şi Slujba neagră-Sabat. În toiul Sabatului se aude în depărtare sunetul clopotului unei biserici săteşti, care alungă spiritele întunericului. Dimineaţa ''. E. M. Gordeeva, op. cit., pag. 63.

Prelucrrea acestora determină acțiunea dramatică și desfășurarea simfonică măiestrită, într-o continuă creștere a tensiunii, sugerând Sabatul, până când din depărtare sunetele clopotului anunță sosirea dimineții, întrerupând orgia vrăjitorească, lumina învingând întunericul. Lumină și transparență și în sonorități, muzica se liniștește, dând acea senzație de ușurare, de împăcare și mulțumire.

Tabloul simfonic *O noapte pe muntele pleșuv* a fost prelucrat de către compozitor, adăugându-i cor, și destinat să intre ca scenă de balet în opera *Mlada* [269], iar mai târziu a fost introdus în opera *Târgul din Sorocinsk* (actul al doilea) [270].

★

Viziunea simfonică a muzicii pure și programatice apare mult mai clar conturată la Alexandr Porfirievici BORODIN, a cărui creație impresionează prin vigoarea și robustețea talentului său incontestabil. Simfonist înnăscut [271], Borodin și-a însușit principiile simfonismului clasic și romantic, pe care le adaptează și le subordonează concepției sale poetico-programatică, dându-le culoarea rusă a ritmurilor și melodiilor cântecului popular, într-o expresie lirică, realizând imagini grandioase eroice și monumentale.

,,Zestrea'' simfonică a lui Borodin este alcătuită din trei simfonii și un tablou simfonic, realizate într-o viziune personală, unitare din punct de vedere stilistic, dar diferențiate în planul ideaticii și al expresiei.

Simfonia nr. 1 în Mi bemol major (1867), cu un *Adagio* în mi bemol minor, este alcătuită după tipul simfoniei tradiționale în patru mișcări *(Allegro*, *Scherzo*, *Andante* și *Final)*. Cu toate că este foarte apropiată de stilul european, germenii specificului național sunt cuprinși în limbaj, în forța de sugestie și specificul intonațional, în alura și poezia rusă a melodiilor.



[269] Opera *Mlada*, încercare de creație colectivă a compozitorilor din ,,Grupul celor cinci''.

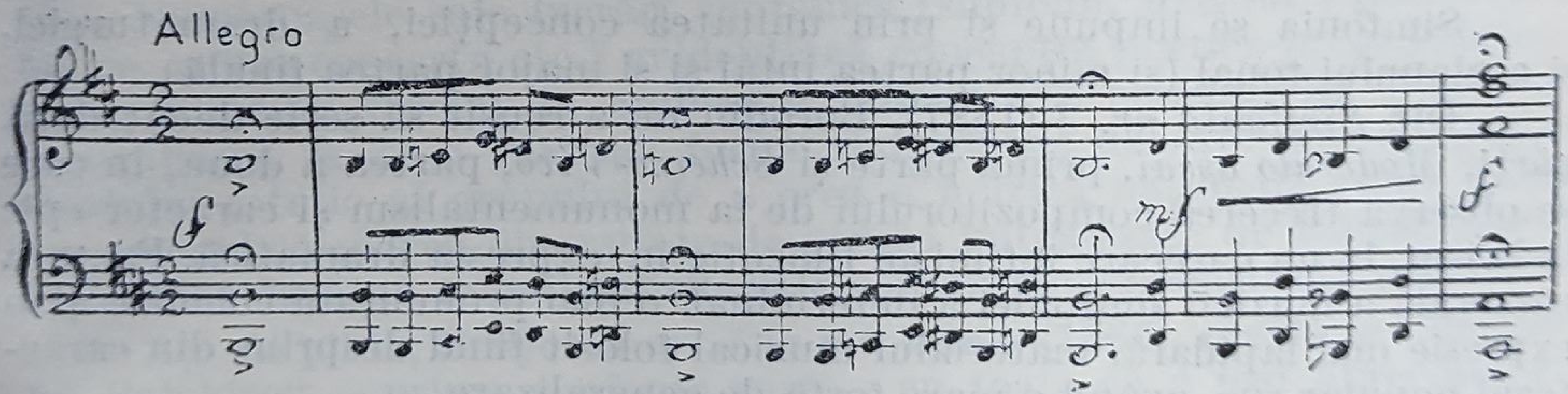
[270] După moartea compozitorului, lucrarea a fost admirabil orchestrată de Rimski-Korsakov, care ne-a oferit-o în forma actuală.

[271] ,,Prin felul meu sunt liric și simfonist, pe mine mă atrage genul simfoniei'', mărturisea Borodin.

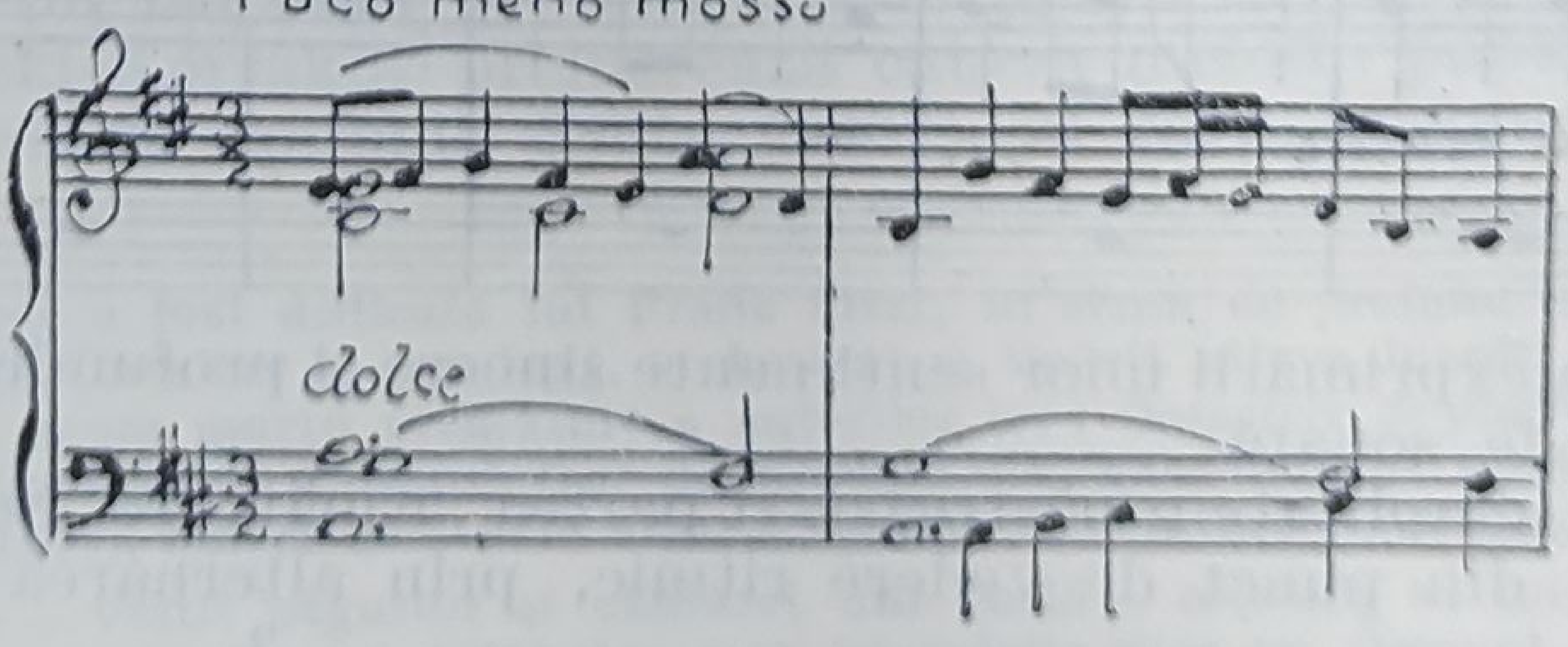
Originală prin tematism (prima parte), dinamică (partea a doua), meditativă (partea a treia) și apoteotică (partea a patra), *Simfonia* s-a înscris în rândul primelor realizări de acest fel ale muzicii ruse din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Simfonia nr. 2 în si minor (1876), cunoscută și sub denumirea de *Simfonia Bogatârilor*, supranumită de Stasov *Simfonia bravilor* sau *Eroica*, reflectă în cel mai înalt grad concepția poetico-programatică a compozitorului și în același timp a esteticii ,,Grupului celor cinci'' în domeniul muzicii instrumentale și simfonice. Nu are un program declarat și nici o indicație nu trădează programatismul, dar cele patru secțiuni ale lucrării *(Allegro*, *Scherzo-Prestissimo*, *Andante* și *Final-Allegro)* sunt bogate în imagini, au o forță de sugestie deosebită, au capacitatea de a crea cadrul unor autentice tablouri sonore, concordante cu descrierea lui Stasov care spune că ,,în partea întâi se aude în orice clipă larma luptei, răsună loviturile puternice ale paloșului voinicesc, date cu vigoare în dreapta și în stânga, în *Adagio* răsună cântecul plin de poezie al bardului cu gusla, iar în final se profilează senin și strălucitor marele ospăț și sărbătoarea poporului în sunete de guslă și în strigătele voioase ale mulțimii'' [272]. De altfel, Stasov susținea că acest program i-a fost comunicat de însuși compozitorul simfoniei. ,,Nu odată Borodin — scria Stasov — mi-a povestit că în *Andante* el a vrut să prezinte figura unui bard, în prima parte o adunare a bogatârilor ruși, în final, scena unei petreceri a acestora în sunetul guslelor și veselia unei mari petreceri populare'' [273].

Debutul simfoniei este impetuos, temele, în alcătuirea lor, prima, energică,



a doua, lirică,

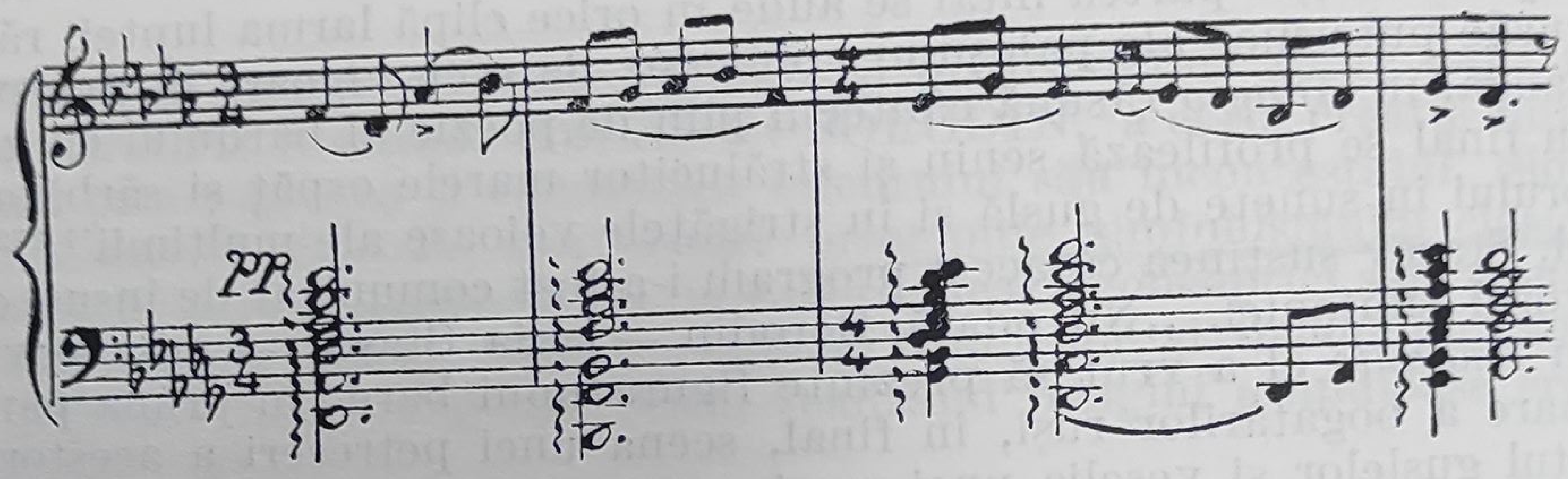


[272] Stasov, *Studii*, vol. II, pag. 387.
[273] E. M. Gordeeva, *Grupul celor cinci*, op. cit., pag. 129.

conferă muzicii forță și măreție, iar opoziția și prelucrarea lor în cadru formei de sonată sugerează plastic lupta eroică, într-o atmosferă de poem.

Dinamismul și forța răzbat și din partea a doua, *Scherzo. Prestissimo*, construit pe temeiul unor cântece populare (mai ales în *Trio* unde sunt preluate unele elemente lirice, cantabile din prima parte), brodate măiestrit pe pedale ritmice, prezente în număr mare în această secțiune.

În contrast, *Andante*, partea a treia, este cadrul unor efuziuni lirice, întreaga desfășurare și mai ales orchestrația redau atmosfera specifică a cântecelor populare cântate de vestiții guslari ruși. Pe arpegiile harpei și acordurile instrumentelor de coarde ce sugerează gusla se deapănă melopeea caldă a cornului, o adevărată povestire epică, cântul vocal al guslarului.



Partea finală a simfoniei, *Allegro*, concentrează o mare forță și energie, creează cadrul sărbătoresc al unor petreceri populare într-o măiestrită formă de rondo-sonată.

Simfonia se impune și prin unitatea concepției, a dramaturgiei, și a planului tonal (si minor partea întâi și si major partea finală).

Din *Simfonia nr. 3* (1887), Borodin nu a reușit să scrie decât două părți, *Moderato assai*, prima parte și *Scherzo-Vivo*, partea a doua, în care se observă trecerea compozitorului de la monumentalism și caracter epic la lirism, la un oarecare intimism filozofic în expresia dramatică. Factura camerală a muzicii simfoniei a determinat o mai pronunțată concizie și o expresie mai lapidară, materialul muzical folosit fiind desprins din caracterul popular rus, având o mare forță de generalizare.

Prima parte excelează prin simplitatea temelor



și naturalețea exprimării unor sentimente sincere și profunde, într-o foarte clară formă de sonată.

Aceeași simplitate o păstrează și partea următoare, *Scherzo*, tratată foarte variat din punct de vedere ritmic, prin alternarea măsurilor de $\frac{5}{8}$ cu $\frac{2}{4}$, doar *Trio*-ul păstrând ritmul originar de $\frac{3}{4}$, o tentativă rusă de spargere a unor tipare și de ieșire din convenționalism.

Și schița simfonică *În stepele Asiei Centrale*[274] (1880) evidențiază aceste elemente noi apărute în stilul compozitorului în preajma anilor 1880. Exprimarea simplă și concisă, caracterul național al temelor (prima de factură rusă, a doua orientală), orchestrația aerată oarecum impresionistă, plasticitatea imaginilor, iată câteva dintre calitățile de bază ale uneia dintre cele mai de seamă realizări ale muzicii programatice ruse din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

★

Alături de colegii și prietenii săi din „Grupul celor cinci", Nicolai Andreevici **RIMSKI-KORSAKOV**, „mezinul" grupului, s-a impus în muzica rusă și universală printr-o originală și îndrăzneață contribuție adusă la dezvoltarea simfonismului. Înzestrat cu un foarte dezvoltat simț al culorilor timbrale, posesor al unei înalte măiestrii compoziționale, Rimski-Korsakov s-a remarcat ca un prodigios și original compozitor național. Orchestrator desăvârșit[275], manifestând o consecventă orientare națională atât în tematică, cât și în realizarea muzicală, cu un orizont larg și o pregătire muzicală remarcabilă, Rimski-Korsakov și-a făurit un stil personal, nuanțat, încercând în creația sa generalizări și particularizări înnoitoare poetico-filozofice ale simfonismului clasico-romantic rus. Virtuozitatea sa orchestrală marchează un punct culminant în evoluția colorismului simfonic romantic, determinând o puternică înrâurire asupra contemporanilor și mai ales asupra elevilor săi.

Numeroasele sale lucrări simfonice (simfonii, uverturi, poeme simfonice, suite, concerte etc.) evidențiază concepția poetico-programatică a compozitorului format în ambianța muzicală a cercului lui Balakirev, preocuparea sa de a găsi noi forme și mijloace de expresie, adaptabile idealului estetic al grupului de a crea o muzică națională rusă. Numai așa se explică marea diversitate de genuri îmbrățișate de Rimski-Korsakov, chiar dacă nu toate lucrările sale s-au impus în conștiința publicului.

Așa de pildă, *Simfonia nr. 1 în mi minor* (1865), creată la îndemnul lui Balakirev — prima simfonie rusă — cu toate că a fost apreciată entuziast în cenaclul „Grupului", cu toate că se încadrează în tiparele tradiționale, evidențiind calități indiscutabile, nu s-a impus, fiind lipsită de originalitate în planul tematic și armonic.

Caracterul național al muzicii sale apare în *Uvertura rusă* (1866), în care Rimski-Korsakov prelucrează câteva melodii populare ruse și în minunatul tablou simfonic *Sadko* (1867), al cărui program[276], desprins

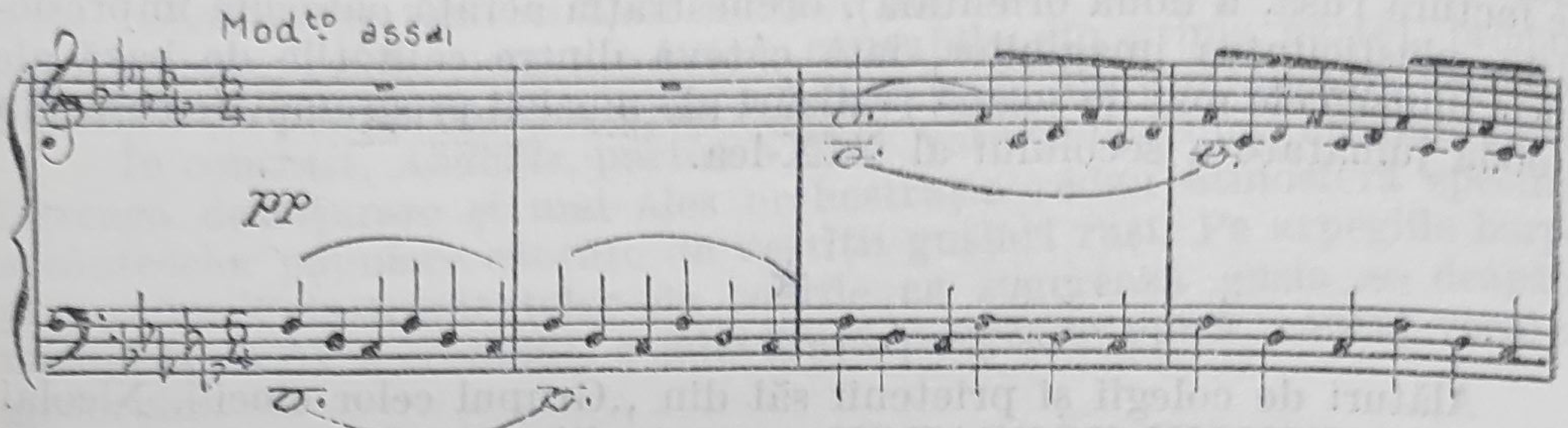
---

[274] Lucrarea a fost dedicată lui Franz Liszt, în semn de profund omagiu și prețuire.

[275] Rimski-Korsakov a terminat, orchestrat și tipărit câteva lucrări de seamă, rămase neterminate din cauza morții premature a autorilor lor: *Oaspetele de piatră* de Dargomijski, *Hovanscina* de Musorgski, *Cneazul Igor* de Borodin ș.a. Este autorul unui interesant *Tratat de orchestrație* (1891), obiect de studiu chiar și pentru generațiile contemporane.

[276] Sadko — vestit negustor și cântăreț din guslă — coboară în împărăția mărilor și participă al ospățul Împăratului Mărilor care își mărita fiica cu Oceanul. Farmecul muzicii sale antrenează întreaga împărăție la dans, declanșând o puternică furtună marină, provocând scufundarea corăbiilor. Pentru a potoli stihia apelor, Sadko rupe coardele guslei sale și marea se calmează odată cu încetarea dansului.

dintr-o bâlină rusă, i-a oferit compozitorului prilejul realizării unor imagini muzicale sugestive, din care se desprinde cea a mării liniștite,



a adâncurilor din împărăția apelor în care răsună cântecele acompaniate de guslă ale lui Sadko,



și multe altele ce au darul să determine valoarea artistică și estetică a lucrării.

Mult mai conturat și original apare stilul simfonic al lui Rimski-Korsakov în suita simfonică *Antar* (1868) op. 9 (considerată *Simfonia a doua*), alcătuită din patru tablouri (1. *Largo*, redând imaginea deșertului, urmărirea gazelei, răpirea vulturului și apariția prințesei Ghiul-Nazar ; 2. *Bucuria răzbunării* ; 3. *Bucuria puterii* ; 4. *Bucuria iubirii și sfârșitul lui Antar*) [277], inspirate din povestirea arabă cu același titlu de O. I. Senkovici, în care compozitorul — pentru redarea conținutului programului — lărgește aria mijloacelor sale de expresie, accentuând dramaturgia simfonică și analiza psihologică a personajelor.

Culoarea orientală transpare aici din ineditul sonorităților, rezultat al ingenioaselor combinații timbrale, din structura armonică modală a melodiilor, din intonațiile folclorice realizate cu o neasemuită măiestrie,

---

[277] Călătorind prin deșert în căutarea alinării, cu săgeata lui, Antar răpune vulturul ce urmărea o gazelă. Aceasta deodată se transformă într-o preafrumoasă prințesă pe nume Ghiul-Nazar care, mulțumindu-i lui Antar, îl duce în palatele sale oferindu-i trei mari bucurii : a răzbunării, a puterii și a dragostei. Gustând din fiecare, Antar moare împăcat.

calchiate pe moduri orientale specifice în care predomină secunda mărită, mergând până la citarea unor melodii arabe.



toate menite a reda ,,natura exotică, imagini din pustiu, din palate asiatice, hoarde sălbatice, haremuri cu luxul lor orbitor, încântătoare creații poetice'' [278], într-o foarte unitară concepție și realizare.

Unitatea lucrării este asigurată și de existența unor teme conducătoare care simbolizează anumite personaje, dintre acestea impunându-se tema lui Antar — evocatoare și plastică —, una dintre cele mai de seamă din întreaga creație a lui Rimski-Korsakov.

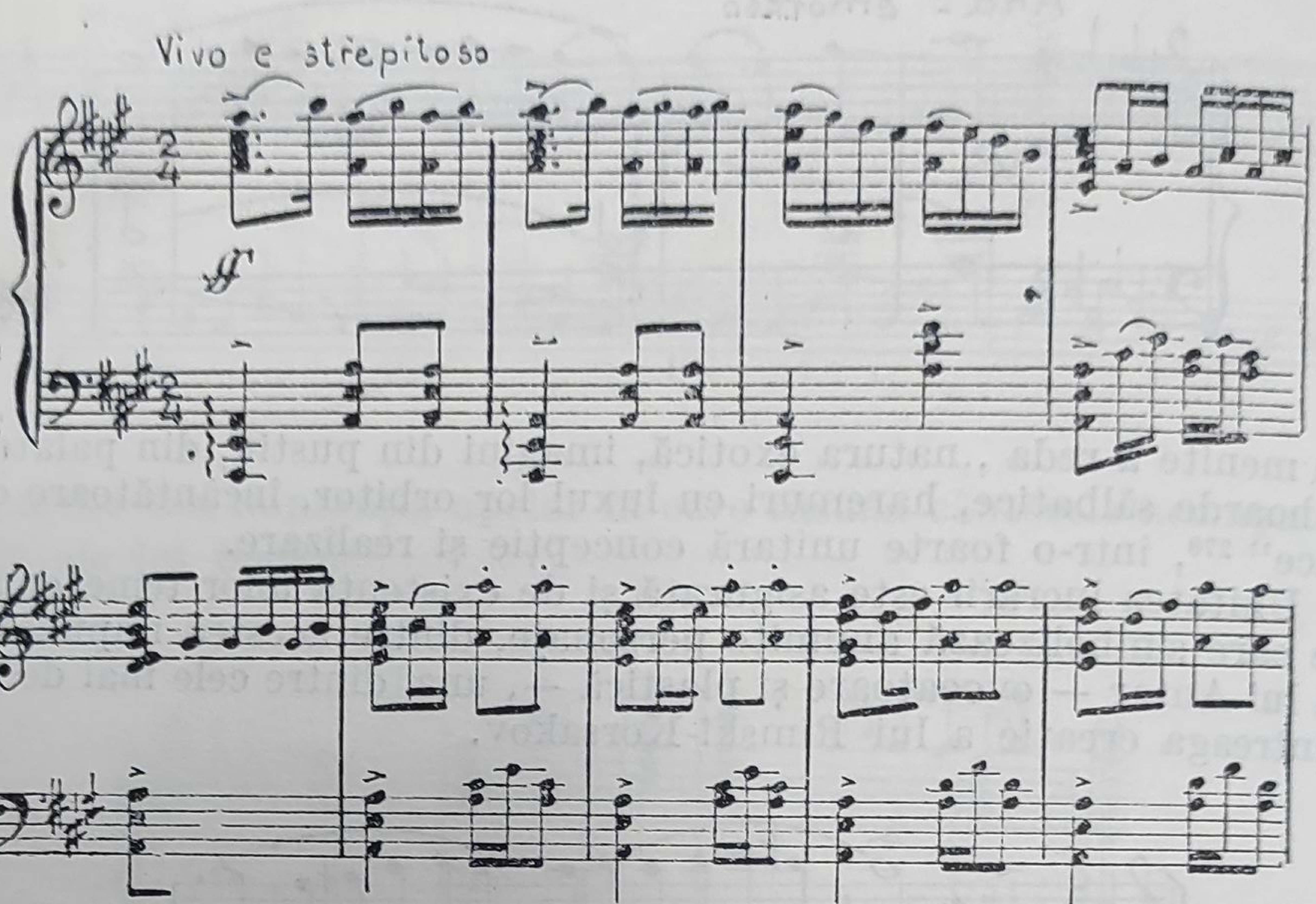


Alte lucrări simfonice ca: *Simfonia a treia* (1873—1884), *Simfonietta în la minor* (1885), *Basm* op. 29 (1880), pe versuri din prologul la *Ruslan și Ludmila* de Pușkin, îl apropie pe Rimski-Korsakov de cele două realizări de seamă ale sale în domeniul simfonismului, *Capriciul spaniol* și *Șeherazada*, după care a urmat *Uvertura învierii* op. 96 (1888), în care folosește teme din *Psaltichie*, prin intermediul orchestrei realizând o magistrală redare a dangătului sărbătoresc al clopotelor din bisericile pravoslavnice.

Capriciul spaniol op. 34 (1887), suită alcătuită din cinci părți (*Alborada, Variațiuni, Alborada, Scena e canto gitano, Fandango asturiano*), este fondat pe o succesiune de cântece și melodii de dans spaniole, extrase din culegerea pe care i-a prezentat-o elevul său Glazunov. Tratată simfonic, lucrarea este o veritabilă fantezie desfășurată fără întrerupere, din care transpare pitorescul și farmecul muzicii populare spaniole, într-o alcătuire orchestrală luxuriantă, timbrurile și combinațiile instrumentale fiind alese cu un gust și rafinament rar întâlnite în întreaga istorie a muzicii.

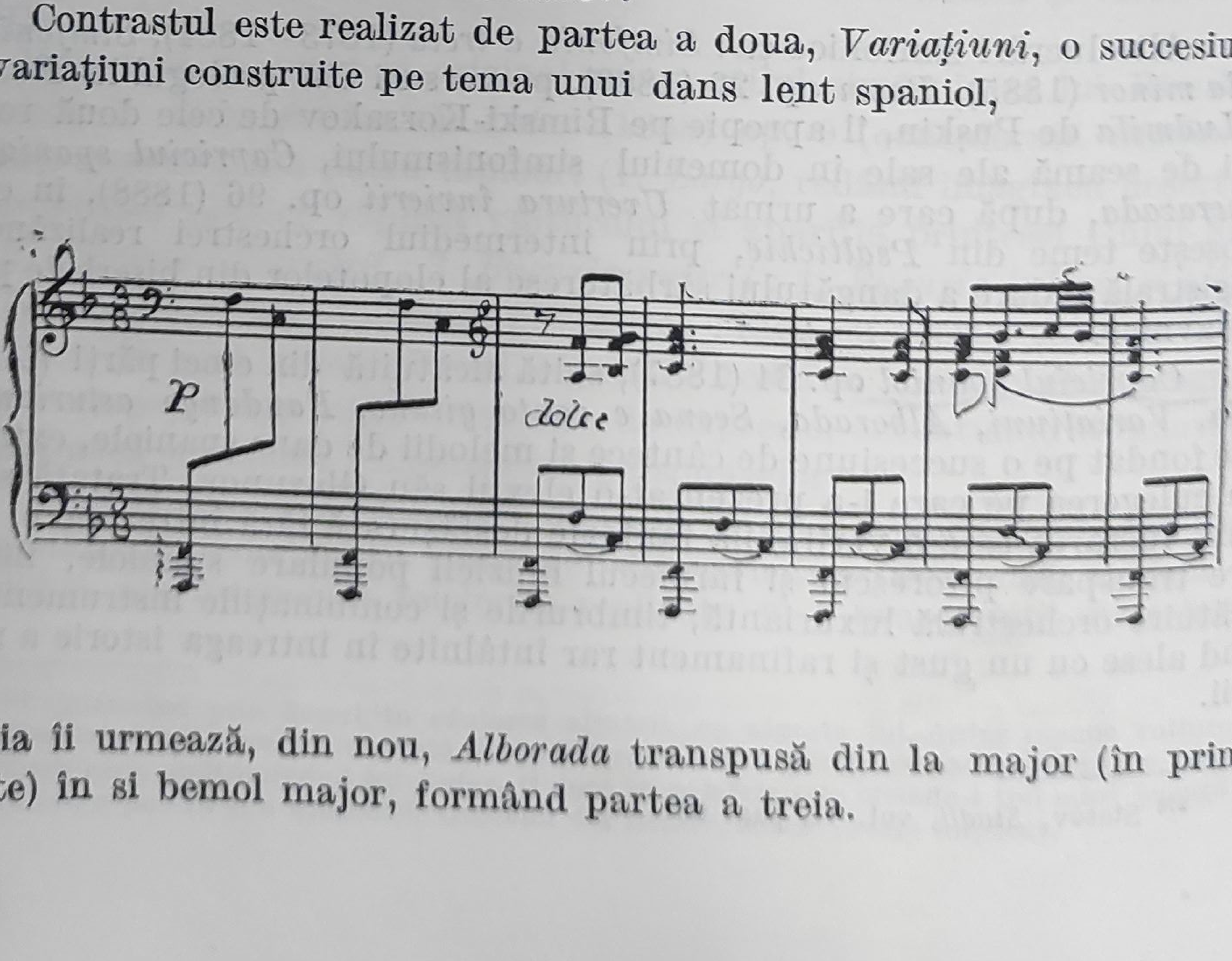
[278] Stasov, *Studii*, vol. II, pag. 60.

Iată, de pildă, tema care domină prima parte, *Alborada*,



depășind caracterul original al serenadei spaniole prin impetuozitatea și veselia sărbătorească pe care i-o conferă tratarea simfonică și strălucirea orchestrală date de Rimski-Korsakov.

Contrastul este realizat de partea a doua, *Variațiuni*, o succesiune de variațiuni construite pe tema unui dans lent spaniol,



căreia îi urmează, din nou, *Alborada* transpusă din la major (în prima parte) în si bemol major, formând partea a treia.

Partea a patra aduce un contrast frapant, prin bizara melodie andaluză, pe care o prelucrează, un fel de *Canto jondo* [279],



într-o tratare ritmată, cu o strălucită înveșmântare orchestrală cu multe episoade solistice (vioară, flaut, clarinet, harpă), după care ultima parte, *Fandango asturiano*, o inedită formă de rondo cu elemente de sonată, readuce atmosfera de dans,



în final făcându-se auzite, din nou, cântecul gitan și dansul inițial, *Alborada*.

Suita simfonică *Șeherazada* op. 35 (1888) reprezintă punctul culminant al creației simfonice, ultima și cea mai mare realizare a simfonismului programatic romantic rus. Lucrarea evocă o serie de tablouri din celebra culegere arabă *O mie și una de nopți*, după un program alcătuit de compozitor [280], în care tema luptei dintre bine și rău în viziunea compozitorului capătă noi semnificații și determină înălțarea edificiului simfonic într-o manieră pilduitoare și deschizătoare de drumuri. Alcătuită din patru părți

---

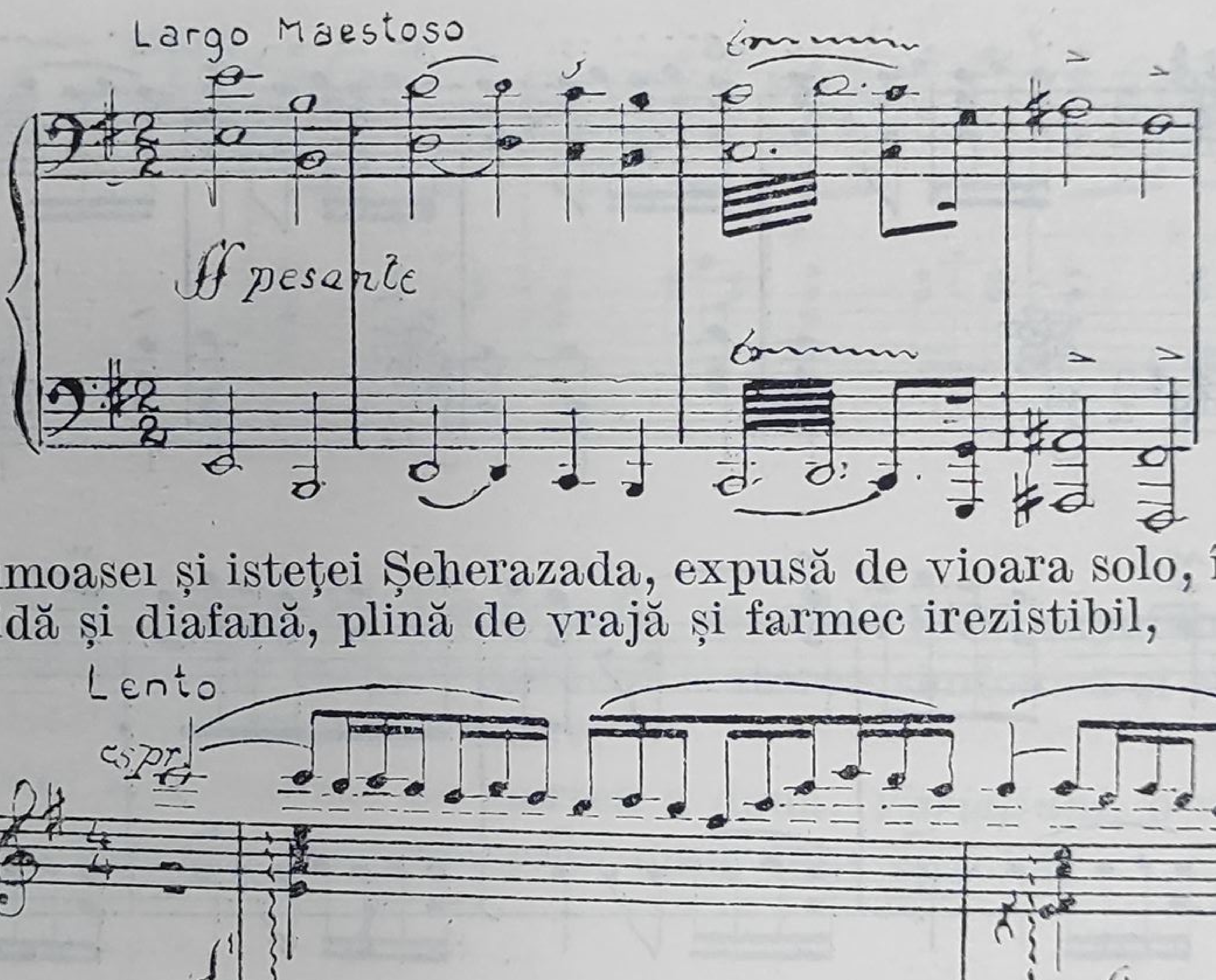
[279] Cântec profund, cântec lung cu multe ornamente. În melodia aceasta este exprimat blestemul unei țigănci adresat iubitului ei infidel.

[280] ,,Sultanul Șahriar, convins de perfidia și infidelitatea femeilor, a jurat să omoare pe fiecare dintre soțiile sale după prima noapte de dragoste; însă Șeherazada și-a salvat viața reușind să-l distreze cu povești pe care i le-a istorisit timp de 1001 de nopți, astfel că Șahriar amâna mereu execuția ei până când, în sfârșit, renunță definitiv la intenția sa. Multe minunății i-a povestit Șeherazada, amintind versurile poeților și cuvintele cântecelor, împletind o poveste cu altă poveste și o povestire cu altă povestire''. Rimski-Korsakov, *Șeherazada*, în Muzâka, Moscova, 1973.

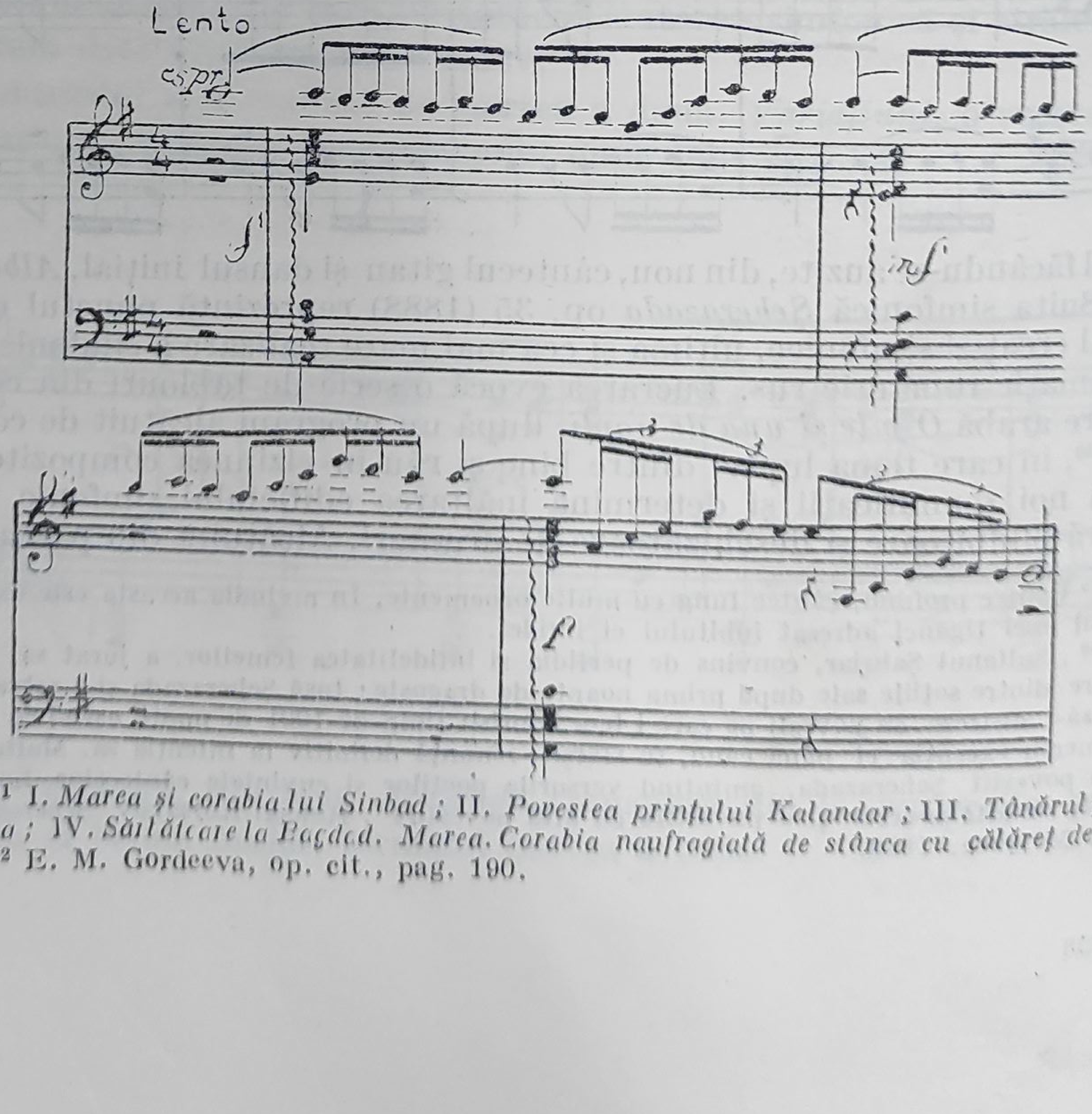
(*Largo maestoso. Allegro non troppo, Lento, Andantino quasi allegretto, Allegro molto*) suita are forma unei veritabile simfonii programatice, fiecare parte avându-și structura sa proprie. Astfel, partea întâi, precedată de *Largo maestoso*, este o formă de sonată, partea a doua un lied măiestrit, partea a treia un scherzo în formă de sonată și ultima parte o formă de rondo-sonată.

Deși inițial cele patru părți purtau câte un titlu [281], ulterior Rimski-Korsakov le-a eliminat, dorind „ca auditorul . . . să rămână cu impresia că este indiscutabil o poveste orientală, cu nenumărate minuni de basm, și nu pur și simplu patru piese cântate la rând, care au câteva teme comune" [282]

Lucrarea, așadar, nu urmărește un program cu o acțiune precisă, ci este o povestire muzicală liberă din care se desprind cele două „teme personaje" principale : cea a cumplitului șah Șahriar, expusă în registrul grav al orchestrei, cu o expresie dură, înfricoșătoare,



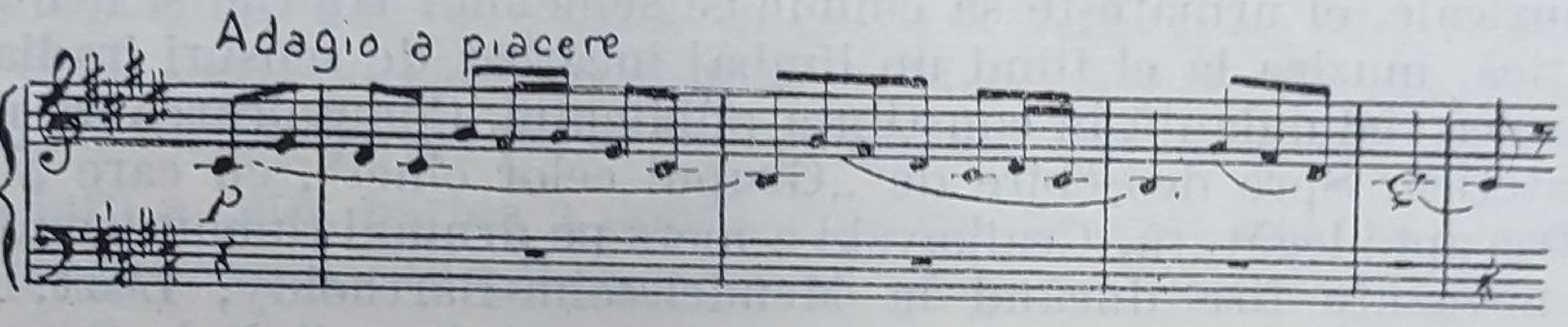
și cea a frumoasei și isteței Șeherazada, expusă de vioara solo, în registrul acut, candidă și diafană, plină de vrajă și farmec irezistibil,



[281] I. Marea și corabia lui Sinbad ; II. Povestea prințului Kalandar ; III. Tânărul prinț și prințesa ; IV. Sărbătoare la Bagdad. Marea. Corabia naufragiată de stânca cu călăreț de aramă.
[282] E. M. Gordeeva, op. cit., pag. 190.

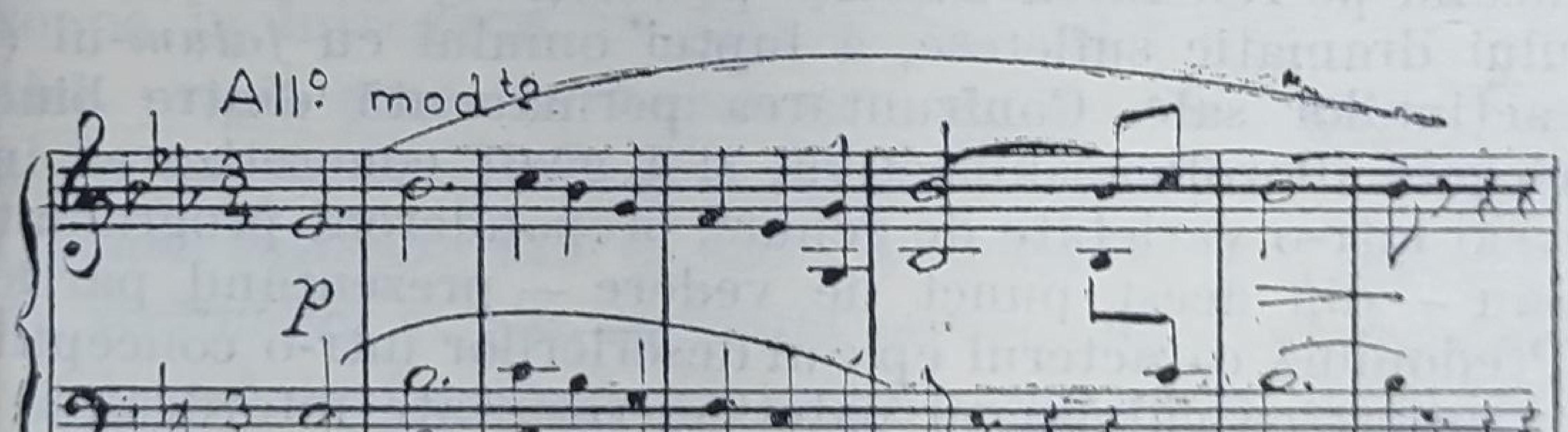
care cunosc, de-a lungul desfășurărilor muzicale, o permanentă evoluție și transfigurare, primind noi semnificații în funcție de situațiile relatate în povestirile Șeherazadei. Întreaga lucrare se remarcă prin bogăția melodică și armonică, prin originalitatea concepției simfonice, și mai ales prin inimitabilele culori timbrale obținute în cadrul unei orchestrații originale, pline de farmec și noutate.

În dorința de a înzestra muzica rusă cu o mare varietate de genuri, Rimski-Korsakov a compus și câteva concerte instrumentale (pian, clarinet și trombon). *Concertul pentru pian și orchestră*, opus 30 (1882), se înscrie pe linia tradiției ruse de a valorifica teme și melodii de factură populară. Rimski-Korsakov își realizează lucrarea pe baza unei melodii populare *Cântecul recruților*, luat din *Colecția de cântece populare ruse* întocmită de Mili Balakirev,



pe care o prelucrează după principiile variației și ale formei de sonată, realizând o lucrare monotematică ciclică, într-o desfășurare continuă, cele trei secțiuni *(Moderato, Andante mosso, Allegro)* fiind tratate ciclic, partida pianului conținând numeroase pasaje de virtuozitate.

Concertul pentru clarinet și orchestră de suflători [283] are aceleași caracteristici ca și concertul pentru pian. Elementul tematic dominant al lucrării îl reprezintă o melodie de structură pentatonică,



îmbogățită pe parcursul desfășurărilor muzicale, păstrându-și însă structura modală și culoarea specifică. Concertul este conceput monopartit, cu toate că în alcătuirea sa pot fi delimitate cele trei secțiuni ale unui concert tradițional *(Allegro moderato, Andante* și *Allegro moderato)*, un fel de formă tripartită compusă (ABA), în care partea mediană contrastează cu cele extreme atât în ceea ce privește tematismul, cât și în desfășurarea dinamică.

---

[283] Concertul este cunoscut și în transcripția pentru fagot și orchestră.

Concertul pentru trombon și orchestră de suflători este cel mai tradițional dintre concertele sale. Păstrând structura clasică a concertului (*Allegro vivace* în formă de sonată, *Andante cantabile* lied și *Allegretto* rondo-sonată), Rimski-Korsakov creează o lucrare măiestrit realizată, dovedind o deplină stăpânire a mijloacelor de expresie și o cunoaștere desăvârșită a posibilităților expresive ale instrumentelor de suflat.

★

Împliniri de excepție în aria simfonismului romantic rus realizează însă Piotr Ilici CEAIKOVSKI, compozitor orientat în mod deliberat spre programatism, conferindu-i sensuri noi, disimulate însă, tinzând spre obiectivarea veridică a trăirilor sale subiective.

Lui Ceaikovski îi este caracteristică confesiunea lirică ; prin rostirile sale muzicale, el urmărește să comunice semenilor trăirile și neliniștea sa romantică, muzica la el fiind un limbaj încărcat de sensuri iradiante, cu o puternică redundanță în conștiința publicului. Comunicarea sa muzicală este patetică. Spre deosebire de „Grupul celor cinci", cu care a păstrat o neîntreruptă legătură, Ceaikovski a mers pe drumul romantismului european, nevăzute fire ducând la Mendelssohn-Bartholdy, Liszt, Berlioz, Wagner etc., corifeii cărora le-a studiat creația în anii de la Conservator, sub îndrumarea mentorului său Anton Rubinstein, simțindu-se puternic atras de suflul romantic, de programatismul romantic cu care avea puternice afinități. Drumul urmat de Ceaikovski, aflat la răscrucea acestor confluențe, a fost cel al sintezelor, mediind marierea simfonismului european cu specificul intonațional rus. Tocmai în acest domeniu a dat el întreaga măsură a forței talentului său, atingând una dintre culmile cele mai înalte ale apogeului romantic.

Simfonismul lui Ceaikovski se distinge prin caracterul său confesiv, accentul căzând pe reliefarea trăirilor psihologice, a zbuciumului interior, a conflictului dramatic sufletesc, a luptei omului cu *fatum*-ul (destinul) potrivnic acțiunilor sale. Confruntarea permanentă dintre bine și rău, într-o înțelegere filozofică subiectivă, și-a găsit concretizarea în muzica lui Ceaikovski într-o varietate de genuri, preponderent programatice, simfonismul său — din acest punct de vedere — prezentând particularități distincte. Predomină caracterul epic al descrierilor într-o concepție dramaturgică, cu puternice culminații patetice, rezultate întotdeauna dintr-un program, indiferent de natura sa și indiferent de genul muzical abordat (uvertură, fantezie, suită, poem simfonic, concert, simfonie etc.), zestrea simfonică ceaikovskiană, în alcătuirea sa diversă [284], reprezentând un adevărat univers infinit în măreția lui de trăiri, de înțelesuri și sensuri filozofice profunde, generalizatoare, într-o expresie unică inconfundabilă.

Cadrul confesiunii sale este în primul rând simfonia, gen muzical supus atâtor metamorfozări (după *A noua* de Beethoven), dovedindu-și

[284] 7 simfonii, 6 suite, 12 uverturi, uverturi-fantezii, fantezii și poeme simfonice, 4 concerte (3 pentru pian și orchestră și unul pentru vioară și orchestră), Variațiuni pentru violoncel și orchestră și alte miniaturi orchestrale.

însă viabilitatea de-a lungul întregului secol romantic, cunoscând în creaţia lui Ceaikovski noi sensuri şi înţelesuri, în funcţie de evoluţia concepţiilor estetice şi filozofice ale compozitorului, de la predominarea unei atitudini lirice contemplative la dramatismul profund şi puternic, simfonia fiind tratată de el ca o formă ciclică mare şi complexă, la baza căreia stă o idee ce se dezvoltă continuu.

Simfonia I „*Zimnie grezî*" (*Visuri de iarnă*), *în sol minor*, op. 13 (1866), prima din seria celor şapte, porneşte tocmai de la sinceritatea extaziantă a trăirilor lirice, de la buna dispoziţie, redate printr-o muzică sensibilă, simplă în alcătuirea ei melodică, dar de mare forţă expresivă, Ceaikovski dovedindu-se a fi de la început un mare simfonist.

Simfonia se clădeşte pe temeiul sentimentului naturii, al admiraţiei faţă de aceasta, pe redarea poetică a unor aspecte ale vieţii ruse.

Cele patru părţi ale simfoniei (*Allegro tranquillo; Adagio cantabile; Allegro scherzando giocoso; Andante lugubre, Allegro moderato, Andante lugubre*) reprezintă de fapt o suită de patru tablouri romantice de caracter, primele două purtând câte un subtitlu : *Grezî zimnoiu dorogoi* (Visuri pe un drum de iarnă, partea întâi) şi *Ugriumnâi crai, tumanâi crai* (Ţară a tristeţii, ţară a ceţii, partea a doua), confirmând opţiunea compozitorului pentru programatism. Şi ultimele două părţi, cu toate că aparent sunt tradiţionale, evidenţiază trăsături stilistice proprii. Astfel, *Scherzo*-ul surprinde prin ritmul său de vals, iar *Finalul* prin atmosfera sărbătorească, impusă de cele două teme de inspiraţie folclorică, ce imprimă caracterul dansant al muzicii.

Simfonia a doua, în do minor, opus 17 (1872, a doua redactare în 1880), continuă direcţia enunţată în *Simfonia întâi*, materialul tematic al celor patru secţiuni (*Andante sostenuto, Allegro vivo; Andantino marziale, quasi moderato; Scherzo, Allegro molto vivace; Finale. Moderato assai*), fiind aproape în întregime de provenienţă folclorică.

Astfel, prima parte în formă de sonată este dominată de cântecul ucrainian *În jos pe mama Volga*, partea mediană a secţiunii *Andantino marziale, quasi moderato* are la bază o temă de provenienţă folclorică, iar finalul, strălucitor şi viu, se înalţă pe temelia dansului popular ucrainian *Cocorul*, prelucrat variaţional într-o scriitură de mare maestru.

Simfonia a treia, în re major, opus 29 (1875) aduce o schimbare în evoluţia şi concepţia dramaturgică a compozitorului. Simfonia este prima în care Ceaikovski nu mai recurge la cântecul popular, apropiindu-se de melodia romantică, realizând o lucrare de tipul divertismentului. Cele cinci secţiuni ale simfoniei (*Introduzione e Allegro; Alla tedesca; Andante; Scherzo* şi *Finale*) îmbracă formele unor genuri romantice ca : marşul (în partea întâi), valsul (în partea a doua), poloneza (în partea a cincea), într-o originală înveşmântare simfonică, evidenţiind totodată un limbaj muzical romantic universalizat şi o temeinică stăpânire a mijloacelor de expresie. De remarcat partea a treia, *Andante elegiaco*, o verita-

bilă romanță de o melancolie adâncă, foarte apropiată ca expresie de ... *Patetica.*



Simfonia a patra, în fa minor, op. 36 (1877) marchează intrarea compozitorului într-o nouă fază, cea a maturității stilistice, determinată de adâncirea analizei psihologice și de orientarea declarată spre programatismul simfonic[285]. Programatismul lui Ceaikovski din *Simfonia a patra* este profund psihologic și subiectiv, autobiografic [286] și întruchipează lupta tragică dintre om și *fatum* „acea forță fatală care împiedică elanul spre fericire să-și atingă țelul, care se străduiește din răsputeri ca fericirea și liniștea să nu fie depline ...” [287]. Dar sensul acestui program nu rămâne strict personal, el este ridicat la înălțimea valorii filozofice generale.

Realizarea muzicală este de excepție. În cadrul formelor aparent tradiționale, Ceaikovski operează cu cutezanță, obținând structuri muzicale inedite, de o modernitate incontestabilă, recunoscută în lumea mare a muzicii.

Așa de pildă, partea întâi, în formă de sonată, mult amplificată, este dominată de tema gravă a introducerii *Andante sostenuto*, care în concepția compozitorului întruchipează *fatum*-ul,



o temă ce revine obsesiv în secțiunea *Moderato con anima (In movimento di valse)*, determinând lărgirea cadrului prin dezvoltarea separată a celor

---

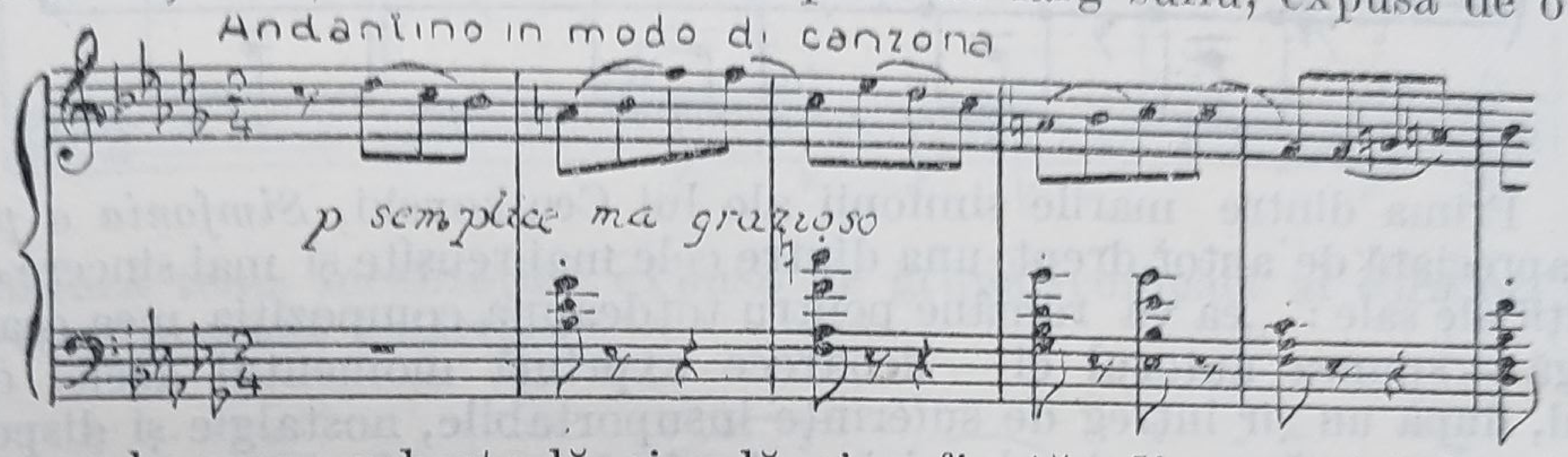
[285] Ne referim numai la simfonii, făcând abstracție de uverturi, fantezii etc.

[286] „Simfonia mea este, se înțelege, programatică, dar programul ei este de așa natură, încât nu există posibilitatea să-l formulez în cuvinte”. Ceaikovski către Taneev. Vezi, A. Alsvang, op. cit. pag. 219.

[287] Ceaikovski către N. F. von Meck. Vezi A. Alsvang, op. cit., pag. 220.

trei teme (cele două ale formei de sonată și cea a introducerii). Frumusețea artistică rezultă aici din libera desfășurare a prelucrărilor, din anticiparea reprizei, din condensarea ei, toate acestea determinate de ideea programatică ceaikovskiană, obsedantă și insistentă pe întregul parcurs al primei mișcări.

Partea a doua — *Andantino in modo di canzona* — , un lied tripartit, aduce contrastul. După zbuciumul și lupta din prima parte, urmează liniștea melancolică, meditația filozofică asupra sensului existenței; muzica este reținută, dominată de melopeea de larg suflu, expusă de oboi,



într-o prelucrare orchestrală simplă și rafinată, din sonoritățile căreia răzbat amintiri ale trecutului, cu străfulgerări pasionale.

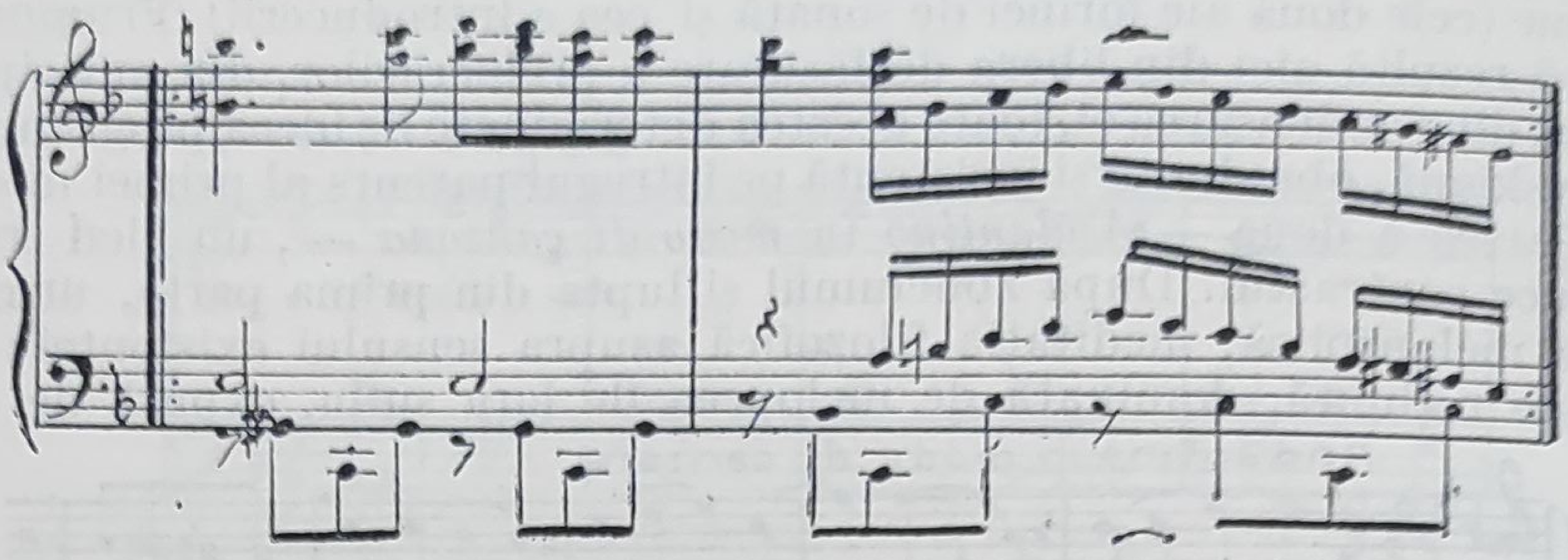
Partea a treia, *Scherzo. Pizzicato ostinato*, este un adevărat unicat în muzica simfonică romantică prin îndrăzneala compozitorului de a scrie compartimentul corzilor în *pizzicato*, păstrându-l de-a lungul întregii părți; singurul element de variație fiind adus în secțiunea mediană — *Meno mosso* —, cu rol de trio încredințat suflătorilor (mai întâi celor de lemn, apoi celor de alamă), o adevărată fanfară, după care cele două grupe de instrumente) se îmbină într-o expresie unică, concordantă cu programul formulat. [288]

Partea a patra, *Finale-Allegro con fuoco* — o reeditare a finalurilor primelor două simfonii (numai că aici capătă sensuri programatice) prin caracterul sărbătoresc, dansant, realizat prin prelucrarea cântecului popular de joc, *În câmp stătea un mesteacăn* — redă „tabloul unei sărbători vesele populare" [289], realizând o adevărată frescă, rezultată din varierea continuă a melodiei amintite, peste care se reafirmă tema introducerii, ca o revenire ciclică, într-o continuă alternanță a jocului soartei cu viața omului.



[288] „Dând frâu liber fanteziei,... ți-ai amintit de un tablou cu mujici beți și de un cântec de stradă ... După aceea, undeva departe a trecut o procesiune militară. Imaginile sunt dezbinate, și nu au nimic comun cu realitatea: sunt stranii, bizare și incoerente". Ceaikovski către N. F. von Meck. Vezi, Alsvang op. cit., pag. 221.

[289] „Dacă în sinea ta nu găsești motive de bucurie, uită-te la alți oameni. Du-te în popor. Vezi cum știe el să petreacă, lăsându-se cu totul în voia sentimentelor de bucurie." Ibid.



Prima dintre marile simfonii ale lui Ceaikovski, *Simfonia a patra*, era apreciată de autor drept una dintre cele mai reușite și mai sincere compoziții ale sale: „ea va rămâne pentru totdeauna compoziția mea cea mai dragă — spunea autorul ei — deoarece exprimă momentul acelei epoci când, după un șir întreg de suferințe insuportabile, nostalgie și disperare care aproape că m-au dus la pieire, deodată au strălucit zorile renașterii și ale fericirii". O nouă simfonie „A destinului"? mai mult decât un simplu DA! Ceaikovski, în scrisoarea către Taneev, recunoaște că simfonia sa „este o imitație a *Simfoniei a cincea* de Beethoven", în care „nu a imitat ideile ei muzicale, ci ideea principală" [290].

Programatismul psihologic ceaikovskian și-a găsit o deplină și măiestrită realizare în *Manfred* opus 58 (1885), simfonie în patru tablouri, după poemul dramatic de G. Byron, concepută ca o suită de patru poeme simfonice puternic individualizate dar interdependente. Subiectul, propus de Balakirev, implica serioase dificultăți în transpunerea muzicală, fiind cunoscut deja *Manfredul* lui Schumann [291] și alte lucrări asemănătoare, ca *Harold în Italia* și *Simfonia fantastică* de Berlioz; de aceea, Ceaikovski a ezitat la început, pentru ca apoi, la insistențele lui Balakirev, să treacă la tălmăcirea muzicală a programului, expus pe fragmente, la începutul fiecărei părți, fiind determinant în edificarea arhitecturilor sonore.

Unitatea construcției este asigurată de prezența unor teme-personaje (Manfred, Astarteea) cu rol de leit-motive (în special tema lui Manfred, circulă prin întreaga simfonie, primind înfățișări variate în funcție de programul și de natura sentimentelor pe care le trăiește), alături de alte teme de o rară frumusețe — ce descriu peisaje (partea a doua) sau aspecte ale vieții pastorale montane (partea a treia) — precum și de plasticitatea limbajului muzical, a sugestiei simfonice și orchestrale.

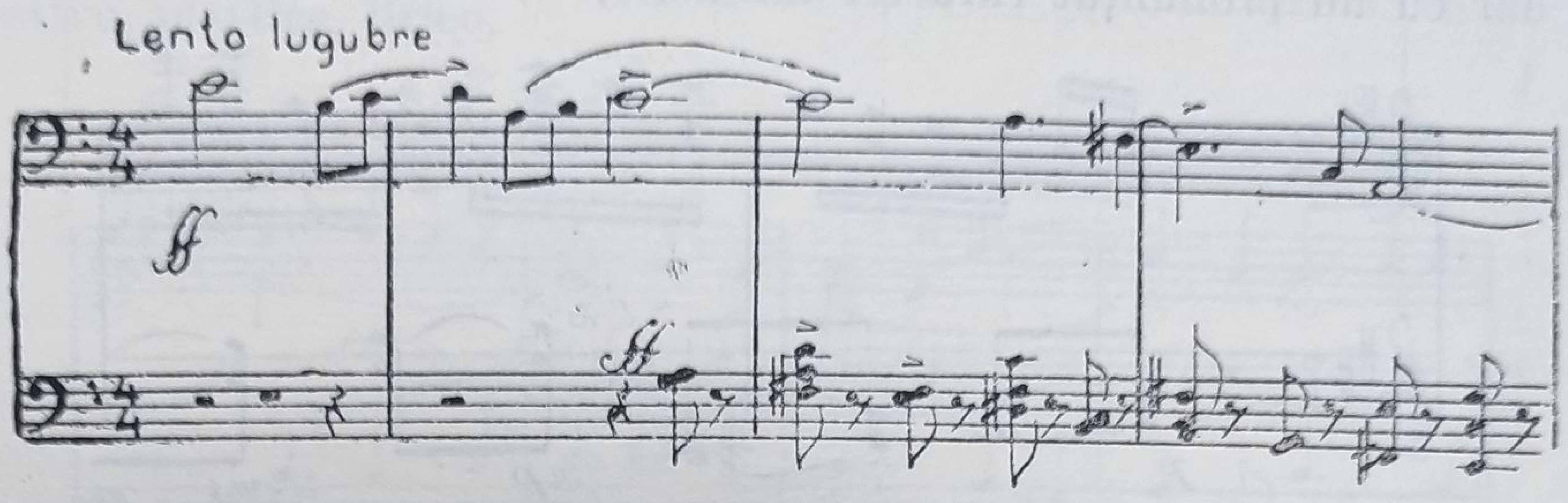
În simfonia sa, Ceaikovski reliefează drama sufletească și psihologică a deznădăjduitului Manfred care, chinuit de imaginea ființei iubite Astarteea, rătăcește prin munții Alpi căutând uitarea și mântuirea, eliberându-se doar prin moarte — urmându-și iubita —, aceasta primită ca o împlinire supremă, apoteotică.

Partea întâi — *Lento lugubre* —, monumentală prin amploarea ei, se constituie ca un imens prolog construit pe temeiul temei cardinale [292], simbol al personajului principal Manfred, cu expresia ei bărbătească,

---

[290] A. Alsvang, opus citat pag. 219.
[291] Uvertura la poemul dramatic al lordului Byron *Manfred*, op. 115.
[292] Foarte asemănătoare ca expresie și desen melodic cu tema șahului Șahriar din *Șeherazada* lui Rimski-Korsakov. Vezi pag. 242.

gravă şi înceţoşată, închizând în spectrul său sonor presimţiri sumbre şi reci ;



îi urmează tema incantaţiei, expusă de grupul compact al corzilor, prin care este invocată Astarteea.



Prelucrarea celor două teme determină concentrarea întregului ansamblu orchestral în mari culminaţii dinamice marcate în partitură cu *ffff (Più mosso)*, adevărate strigăte ale disperării, ce impun trecerea logică la un alt grup melodic, cu expresie duioasă şi reţinută, cu elanuri întrerupte, conturând umbra Astarteei chemată din veşnicie.

Programul acestei părţi [293] — prin complexitatea trăirilor psihologice ale personajului — a determinat adoptarea unei forme mai puţin tradiţionale astfel că, din forma de sonată, compozitorul mai păstrează doar cadrul, episoadele muzicale fiind tratate liber după principiile muzicale cu o desfăşurare epică de largă respiraţie.

Partea a doua, *Vivace con spirito*, este unul dintre minunatele scherzo-uri scrise de Ceaikovski, ce se deosebeşte de celelalte prin dificultăţile de ordin tehnic interpretativ prin caracterul său de virtuozitate.

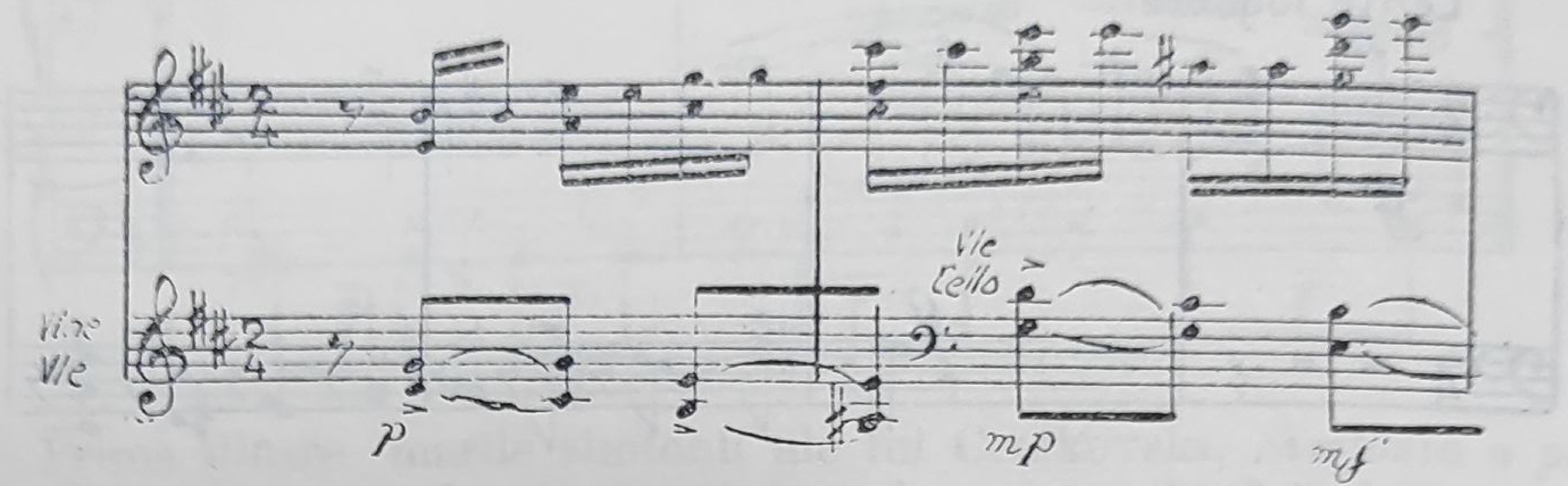
Jocul scânteietor al sonorităţilor, schimbările şi alternanţele rapide dintre grupele instrumentale redau programul schiţat lapidar la început [294].

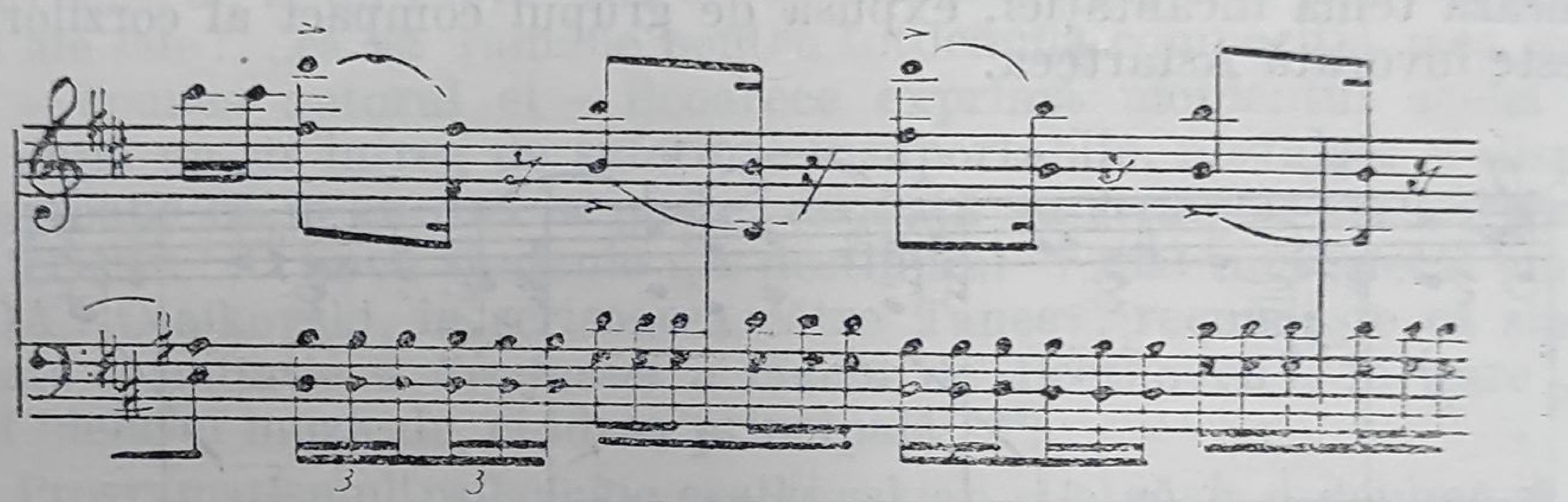
---

[293] Manfred rătăceşte prin Alpi. Chinuit de angoase fatale şi îndoieli, sfâşiat de suferinţe şi deznădejdi, de amintiri ale trecutului, încearcă crunte remuşcări. Nici ştiinţele oculte cărora le-a dezlegat misterul, graţie cărora puterile tenebroase ale infernului i se supun, nimic din ce există pe lume nu-i poate da *uitarea* către care aspiră. Amintirea frumoasei Astarteea, pe care a iubit-o şi a pierdut-o, îi macină inima. Iar disperarea lui Manfred nu are margini şi nici sfârşit.

[294] ,,Zâna Alpilor apare înaintea lui Manfred în curcubeul picăturilor de apă ale cascadei''.

Muzica este strălucitoare, un adevărat joc al culorilor timbrale, lirică în expresie, de o rară forță de sugestie, într-o alcătuire melodică simplă, dar cu un pronunțat caracter fantastic.





Singurul element de contrast este adus în *Trio. L'istesso tempo*, în care melodia viorilor prime — desfășurată larg pe acordurile arpegiate ale harpelor — simbolizează apariția feerică a zânei Alpilor,



și creează o stare de liniște și fericire ce se menține până la reluarea scherzo-ului fantastic.

Acest scherzo surprinde și prin originalitatea alcătuirii orchestrei: câte trei instrumente de suflat din lemn, fără trompete și tromboni, cu două harpe, plus compartimentul corzilor în alcătuirea clasică.

Partea a treia — *Pastorale. Andante con moto* — este un tablou plin de farmec, de un melodism specific, dominat de același sentiment al naturii mărețe: cadrul unei vieți simple, libere și liniștite a muntenilor din Alpi, după cum menționează compozitorul în program.[295]

---

[295] „Tablou al vieții simple, libere și liniștite a muntenilor".

Acest farmec patriarhal, în cadrul căruia se află Manfred, este însă tulburat de apariția obsedantă, ciclică, a temei inițiale (leit-motivul lui Manfred). Culoarea și cadrul natural sunt realizate muzical prin melodii sugestive, plastice, lirice,



desfășurate amplu într-o înveșmântare armonică de un elevat rafinament.

Partea a patra — *Allegro con fuoco* — concluzie a întregului ansamblu simfonic, reia psihologismul din prima parte, extinzându-l în sferele concretului cotidian, trecut prin filtrul individualității compozitorului, determinând pe unii critici să afirme că „Manfred este Ceaikovski din cap până în picioare". [296]

Problematica acestei părți [297] a determinat crearea unei muzici frenetice, cu intervenții grotești descriind orgiile de la palatul lui Ahriman, guvernate de forțele iadului. Iureșul fantastic al acestei dezlănțuiri este întrerupt doar de apariția imaginii lui Manfred și a Astarteei, readusă din lumea umbrelor, după care dezlănțuirea continuă cu aceeași frenezie până când coralul bisericesc (un marș funebru) urmat de *Dies irae* vestesc moartea eroului (Manfred) care nu s-a supus celor ce-i puteau oferi uitarea mult căutată, păcătosul fiind sfâșiat.

Remarcabil efectul sonor din epilog *(L'istesso tempo, Largo* și *Più mosso)*, realizat prin folosirea unui armoniu (orgă) în partida căruia se face auzită secvența gregoriană *Dies irae*, după care totul se destramă într-o pulbere luminoasă.

În *Simfonia a cincea, în mi minor* opus 64 (1888), Ceaikovski revine la problematica, la concepția și la dramaturgia simfonică abordate în *Simfonia a patra*. Spre deosebire de aceasta, programul *Simfoniei a cin-*

---

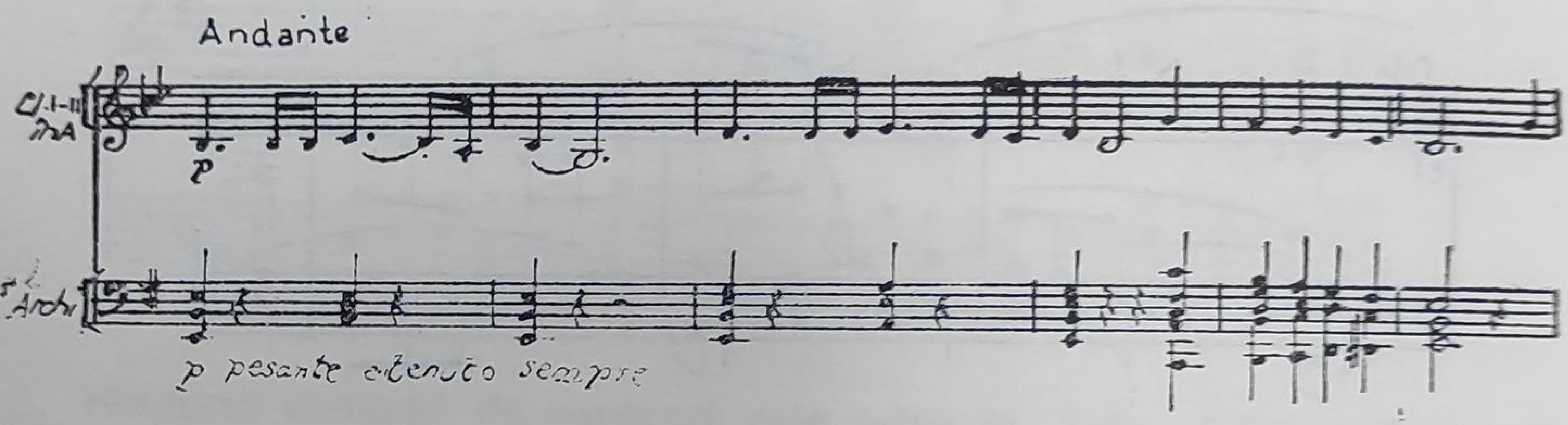
[296] Vezi, A. Alsvang, op. cit., pag. 397.

[297] „Palatul subteran al lui Ahriman. Manfred apare în mijlocul bacanalelor. Evocarea și apariția umbrei Astarteei. Ea îi iartă faptele sale terestre. Moartea lui Manfred."

cea [298] apare destul de lapidar și insuficient de clar precizat în schițele de lucru și în alte însemnări, el nefiind niciodată formulat și publicat explicit de către compozitor. Este evident însă că *Simfonia* continuă să dezbată o problematică de esență filozofică, cea a conflictului dramatic dintre bine și rău, al existenței, al destinului uman, privite însă prin prisma eului ceaikovskian.

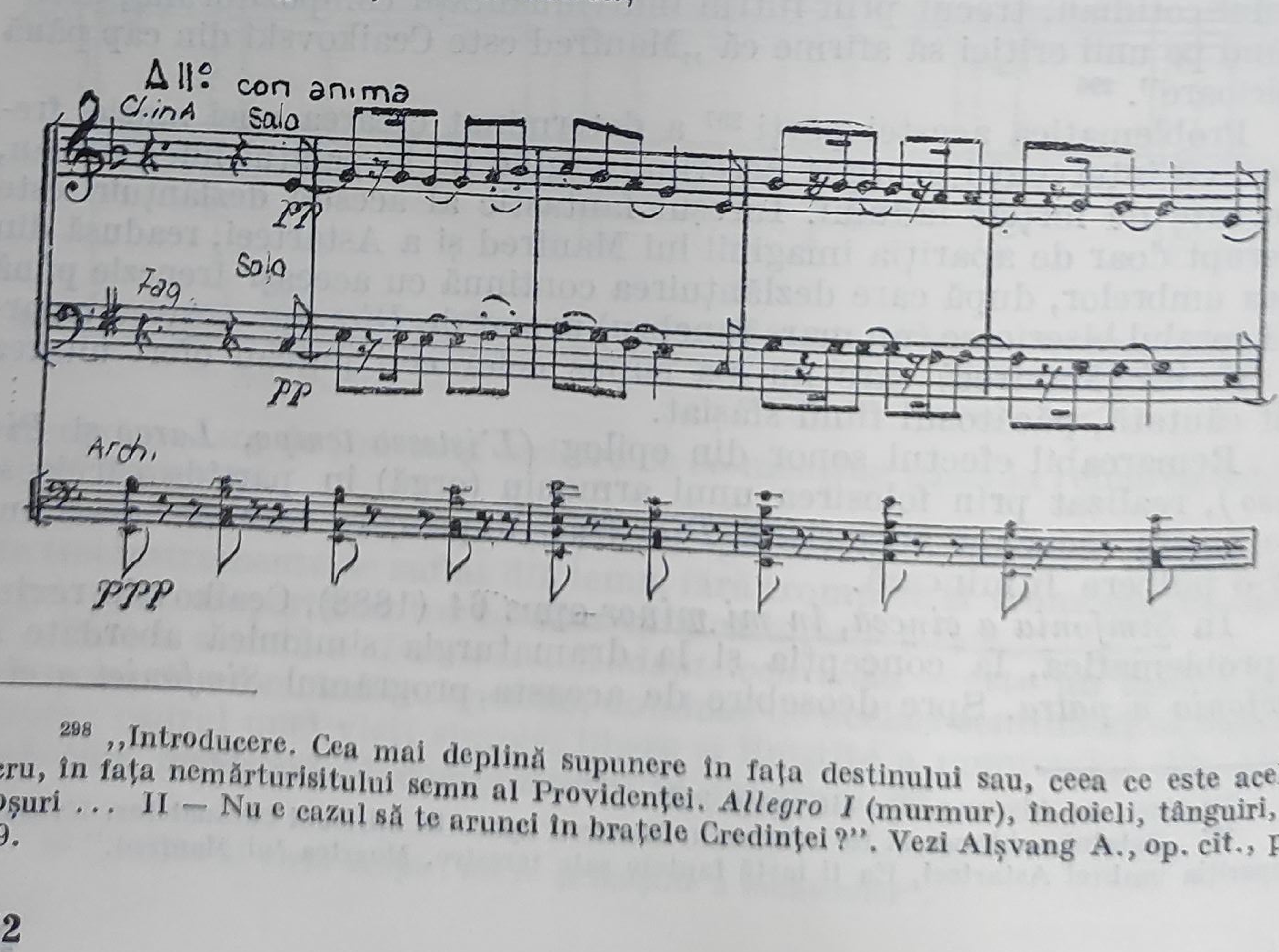
Toate acestea au determinat construcția simfonică, un ansamblu arhitectonic unitar și măiestrit, omogen în planul dezvoltărilor, al alcătuirilor melodice profund expresive, simple și sugestive, conflictul dramatic primind rezolvarea firească în finalul senin și optimist.

Adevărat șuvoi de melodie, *Simfonia a cincea* se impune și prin unitatea tematică, structurile melodice ale celor patru părți fiind deduse din tema inițială a introducerii *Andante*, sumbră, reținută și prevestitoare,



tratarea ciclică găsind o strălucită realizare — individuală și originală — în ansamblul simfonic ceaikovskian.

Din aceasta derivă tema întâi a primei părți, *Allegro con anima*, cu expresia sa epică și melancolică,



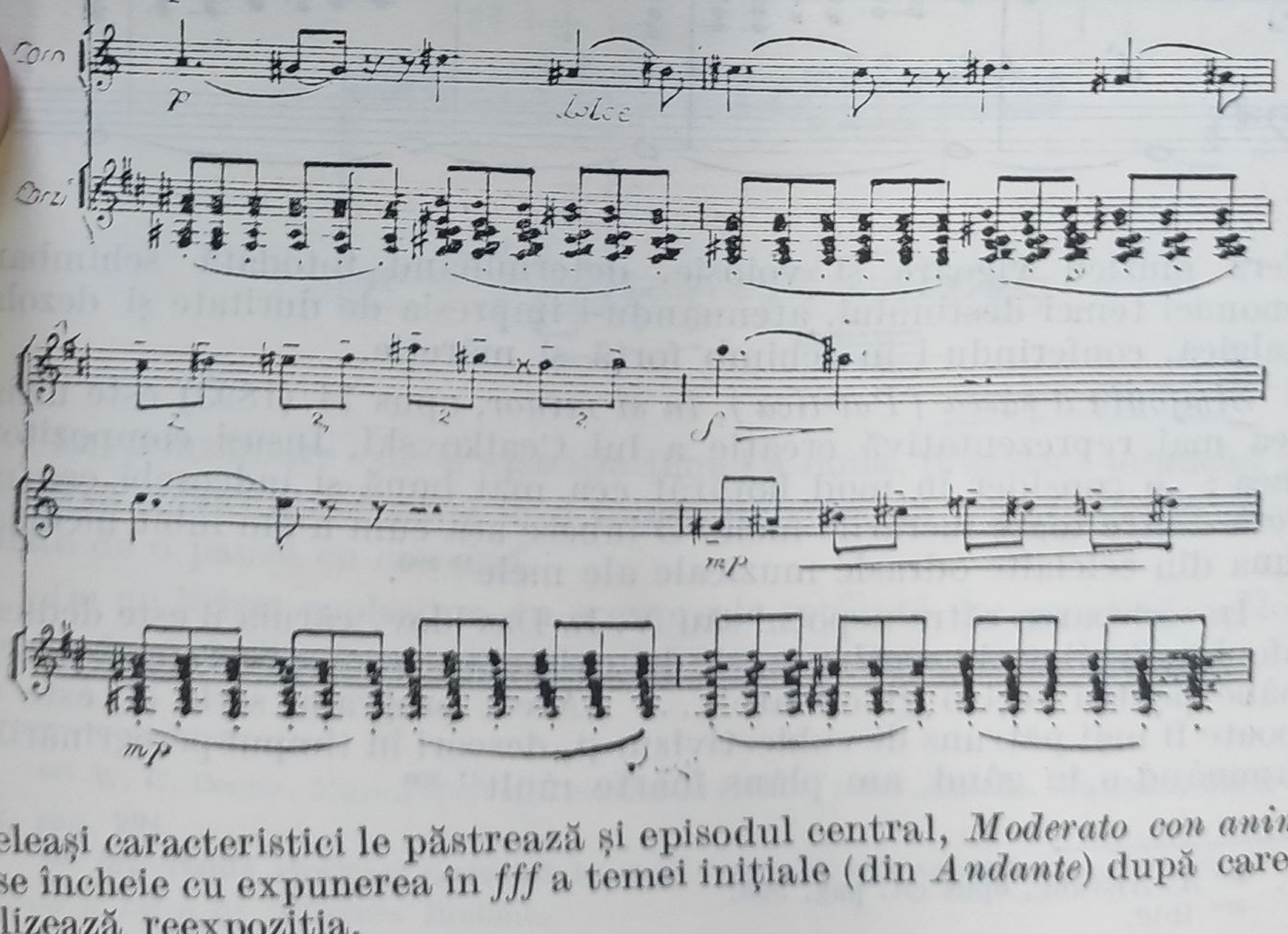
[298] ,,Introducere. Cea mai deplină supunere în fața destinului sau, ceea ce este același lucru, în fața nemărturisitului semn al Providenței. *Allegro I* (murmur), îndoieli, tânguiri, reproșuri ... II — Nu e cazul să te arunci în brațele Credinței ?''. Vezi Alșvang A., op. cit., pag. 589.

urmată de alte grupuri tematice *(Un pochettino più animato* şi *Molto più tranquillo)* ce se constituie drept materialul de bază al unei forme de sonată, măiestrit realizată, în care ecourile temei iniţiale se extind până în *Coda*, primind o nouă încărcătură emoţională şi sensuri noi.

Şi partea a doua este străluminată de nucleul melodic iniţial. *Andante cantabile, con alcuna licenza* — una dintre cele mai frumoase pagini ale muzicii universale — este străbătută de fiorul unei melancolii luminoase, degajată din cele două teme, neîntrecute în frumuseţe şi expresie: prima expusă de cornul solo,

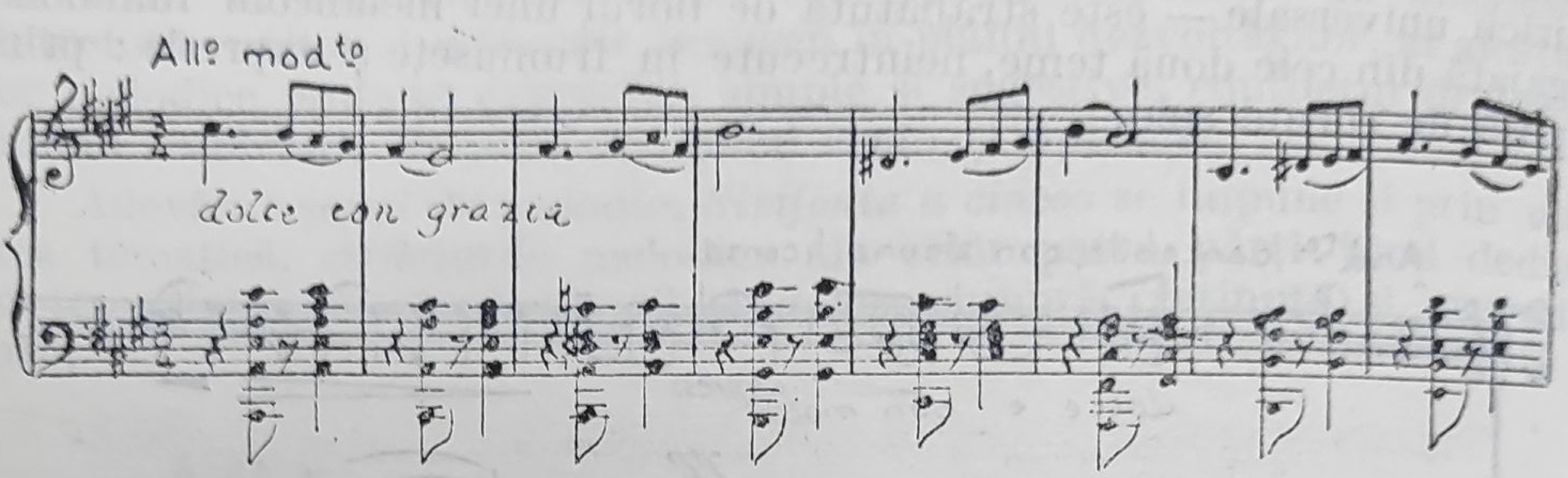


a doua expusă de oboiul solo, într-un contrapunct imitativ al cornului.



Aceleaşi caracteristici le păstrează şi episodul central, *Moderato con anima*, ce se încheie cu expunerea în *fff* a temei iniţiale (din *Andante*) după care se realizează reexpoziţia.

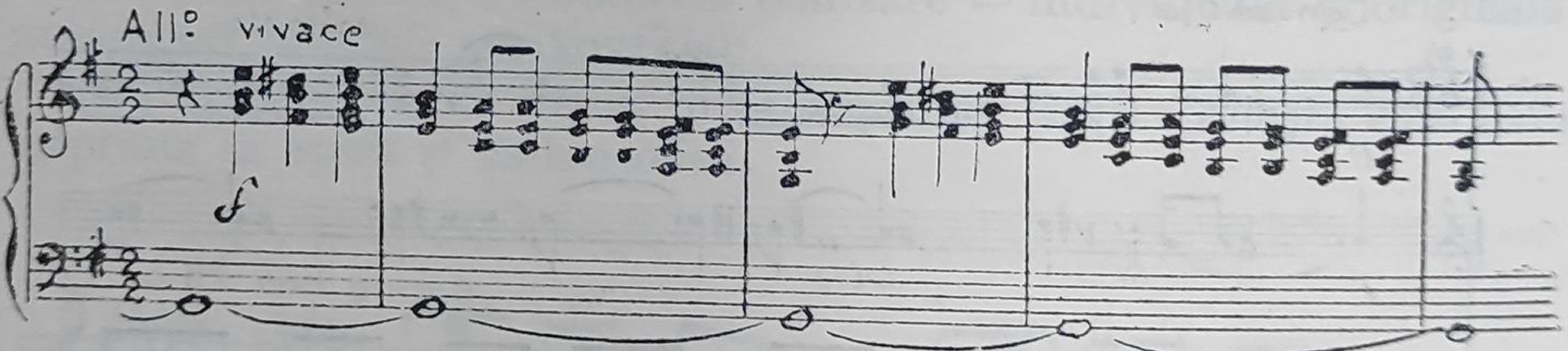
Partea a treia — *Vals. Allegro moderato* —, prin grația și exuberanța elastică a muzicii creează un contrast față de secțiunile anterioare. Conferindu-i trăsături de scherzo, Ceaikovski realizează aici un veritabil intermezzo simfonic de mare plasticitate, sugestivitate și eficiență în dramaturgia generală a simfoniei. Construcție simplă, fără izbucniri pasionale, partea a treia se impune prin muzica sa deosebit de elegantă, grațioasă și senină.



Dar și aici se face auzită tema inițială (leit-motivul destinului) expusă de clarinet și fagot, în nuanțe stinse *(pp)*, lipsită de avânt.

Partea a patra — *Finale. Andante maestoso. Allegro vivace* — deși debutează la fel ca partea întâi, cu acea introducere de un lirism dureros, totuși, prin tematismul și concepția dramaturgică, se impune ca un adevărat triumf al binelui asupra adversităților.

Prima temă, de factură populară de dans,



conferă muzicii vigoare și voioșie, determinând totodată schimbarea fizionomici temei destinului, atenuându-i impresia de duritate și dezolare nostalgică, conferindu-i în schimb forță și măreție.

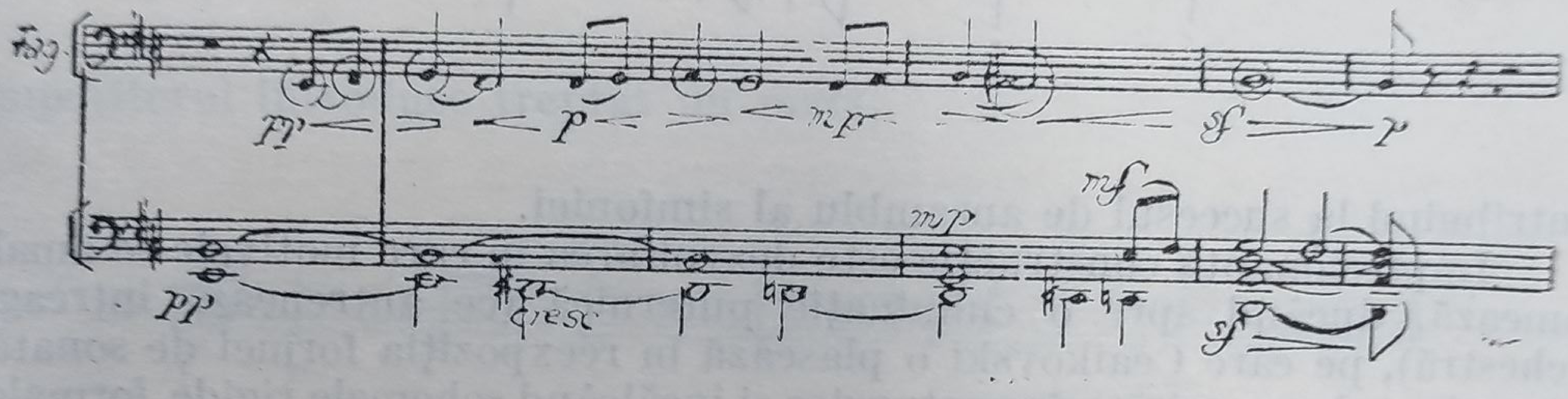
Simfonia a șasea (Patetica), în si minor, opus 74 (1893) este ultima și cea mai reprezentativă creație a lui Ceaikovski. Însuși compozitorul spunea: „o consider în mod hotărât cea mai bună și îndeosebi cea mai sinceră dintre toate lucrările mele. O iubesc așa cum n-am iubit niciodată vreuna din celelalte odrasle muzicale ale mele" [299].

În scrisoarea către nepotul său V. L. Davîdov, căruia îi este dedicată Simfonia, Ceaikovski vorbește și de existența unui program „care va rămâne pentru toți o ghicitoare" ... „Acest program, scria el, este tot ce poate fi mai pătruns de subiectivism și, deseori în timpul peregrinărilor, compunând-o în gând, am plâns foarte mult" [300].

[299] A. Alșvang, opus cit. pag. 598.
[300] Ibid.

Şi, într-adevăr, *Simfonia a şasea* este unică în felul ei atât prin substanţa melodică, în devenirile ei continue în cadrul arhitecturii cvadripartite, cât şi în cea tematică ce „va rămâne pentru toţi o ghicitoare", destăinuirile subiective putând fi tălmăcite tot subiectiv de fiecare ascultător în felul său. „Este un epos, povestea unei vieţi, o meditaţie asupra rosturilor lucrurilor, asupra omului, expresia unui crez şi a unei concepţii despre lume" — după cum notează Wilhelm Berger [301], dar tot aşa poate fi şi altceva, muzica dovedindu-şi forţa incomensurabilă de generalizare şi pluridimensionalitate expresivă.

Ca şi în simfonia precedentă, Ceaikovski creează o temă generatoare pe care o expune ca un prolog, în *Adagio*, de o construcţie aparte [302] pe un ambitus de cvintă ascendentă, cu o expresie sumbră, patetică,



al cărui motiv iniţial se constituie drept element generator al temei principale din *Allegro non troppo*, expusă într-o ambianţă orchestrală cvasicamerală.



Surprinzătoare este şi apariţia temei a doua, pregătită minuţios prin rarefierea sonorităţilor până la o totală liniştire, în nuanţe de *pp* şi *ppp*, urmate de o pauză cu coroană.

De un lirism copleşitor, cu o expresie reţinută dar patetică, melodia expusă după indicaţia compozitorului : *teneramente*, *molto cantabile*, *con*

---

[301] W. G. Berger, *Muzica simfonică romantică* (1830—1890), Editura Muzicală, Bucureşti, 1972, pag. 294.

[302] Interesantă structura melodică în care apar şase din sunetele temei *Ciacconei* din *Simfonia a patra* de Johannes Brahms.

espressione, este una dintre cele mai frumoase din câte a creat Ceaikovski,



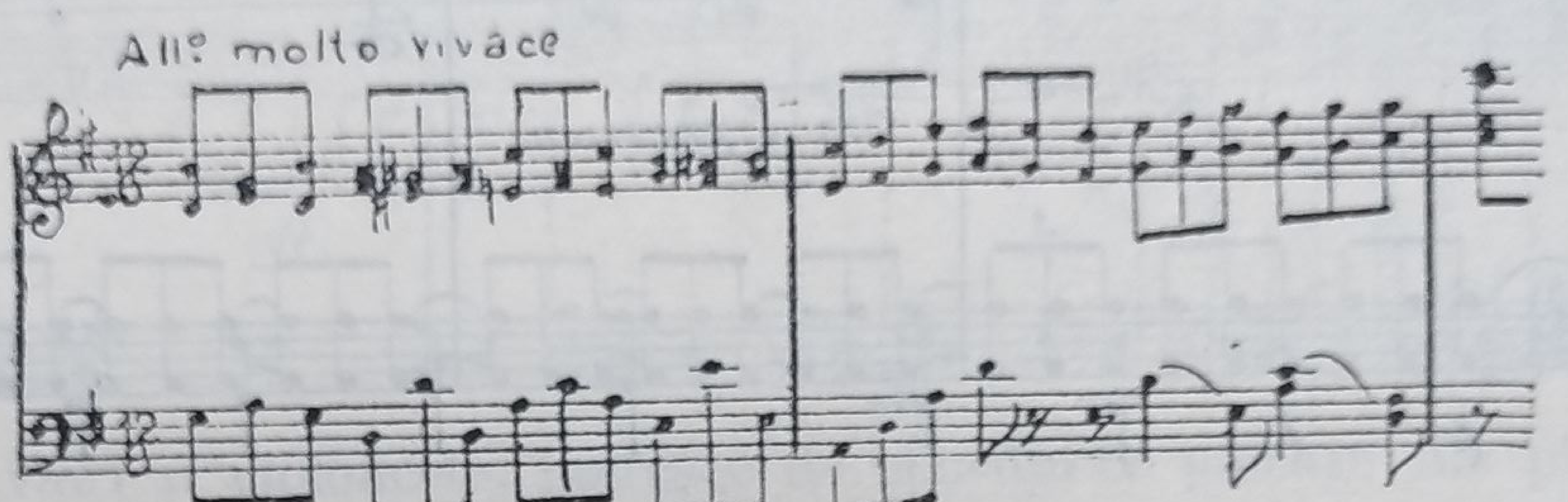
contribuind la succesul de ansamblu al simfoniei.

Impresionantă construcție este dezvoltarea în care motivele se amalgamează, ducând spre o culminație puternică (ce antrenează întreaga orchestră), pe care Ceaikovski o plasează în reexpoziția formei de sonată, determinat de necesități dramaturgice și încălcând schemele rigide formale, clarificarea producându-se doar odată cu reexpunerea temei a doua, senină și liniștitoare, după cumplitele ciocniri care au trecut.

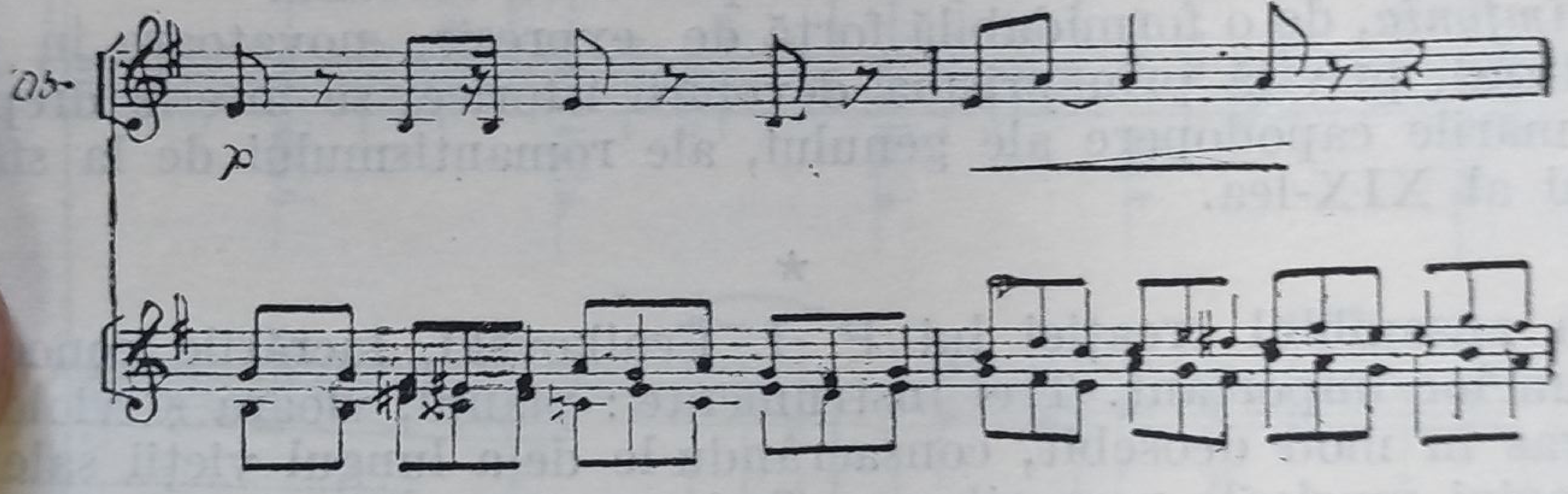
Partea a doua, *Allegro con grazia* – prin ritmul său dansant, în măsura de cinci pătrimi, cu expresia sa simplă și suavă – realizează, față de prima parte, mai mult un contrast de atmosferă. Tema, desprinsă din același fond comun expus în *Adagio*-ul introductiv, antrenează și treptat se înfiripă valsul nobil și sentimental atât de măiestrit realizat, ca în multe alte creații ale lui Ceaikovski.



Nouă este și partea a treia — *Allegro molto vivace* — un scherzo în care, pe fondul unei tarantele,



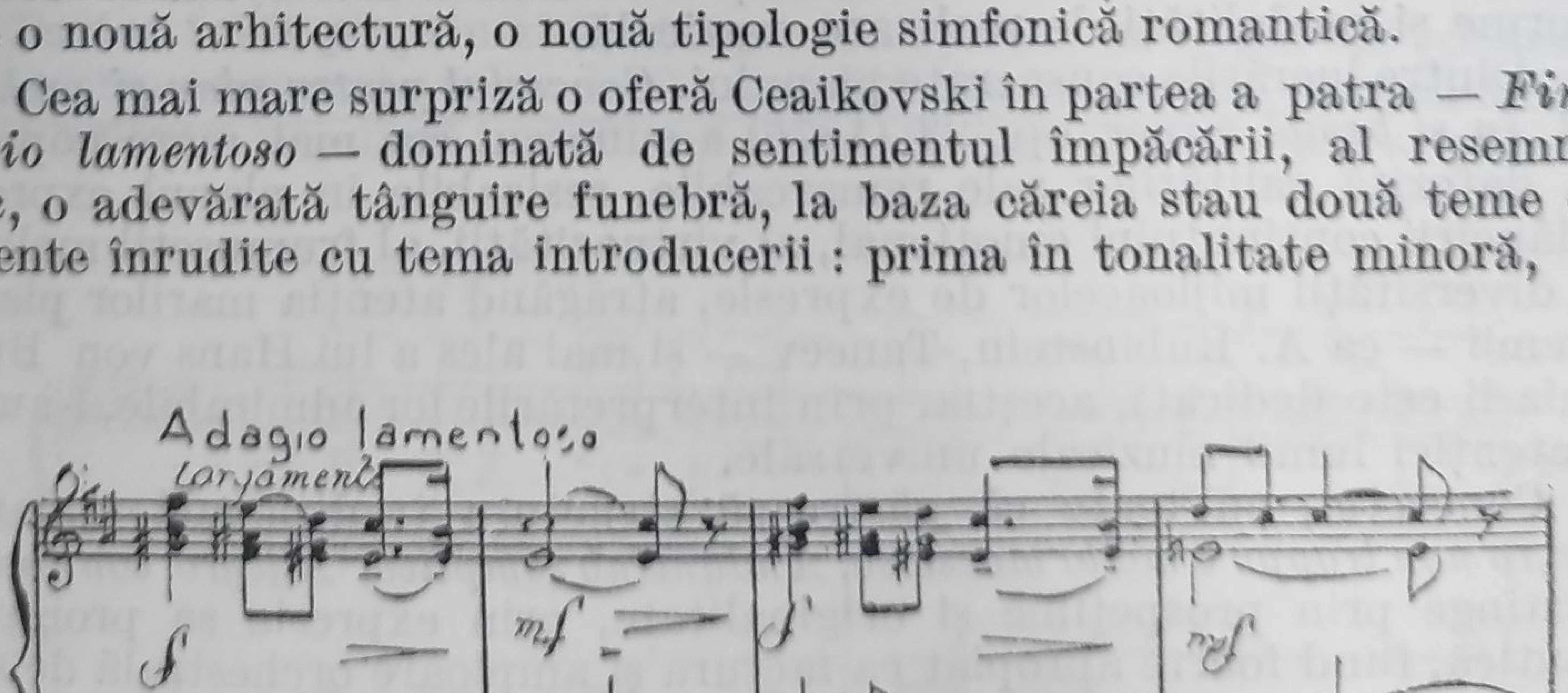
compozitorul introduce treptat un marș,



ce se impune, devenind dominant și înlocuind trio-ul.

În această secțiune Ceaikovski păstrează doar caracterul de scherzo, pentru că absența trio-ului, alternanța structurilor ca în rondo, dezvoltarea continuă a elementului tematic nou introdus, toate la un loc determină o nouă arhitectură, o nouă tipologie simfonică romantică.

Cea mai mare surpriză o oferă Ceaikovski în partea a patra — *Finale. Adagio lamentoso* — dominată de sentimentul împăcării, al resemnării triste, o adevărată tânguire funebră, la baza căreia stau două teme descendente înrudite cu tema introducerii : prima în tonalitate minoră,



a doua în tonalitate majoră:



pe baza lor realizându-se o formă de lied tripartit cu epilog, în care încordarea crește progresiv până la coralul trombonilor, a căror sonoritate se stinge treptat de la *p* la *pp*, *ppp*, *pppp* și *ppppp*! după care, epilogul... construit pe melodia secțiunii mediane, cu tendința de stingere și rarefiere a sonorităților, într-o descreștere treptată până la *pppp*; apoi se așterne liniștea marcată în partitură printr-o pauză cu coroană.

Simfonia, de o formidabilă forță de expresie, novatoare în planul arhitectural, privită prin prisma devenirii istorice, se înscrie drept una dintre marile capodopere ale genului, ale romantismului de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

★

În ansamblul creației lui P. I. Ceaikovski, lucrările concertante ocupă un loc important. Trei instrumente: pianul, vioara și violoncelul l-au atras în mod deosebit, consacrându-le de-a lungul vieții sale creatoare pagini muzicale nemuritoare. Trei concerte: *Nr. 1*, op. 23 (1875), *Nr. 2*, op. 44 (1880), *Nr. 3*, op. 75 (1893), *Fantezia de concert* op. 56 (1884) și *Andante și finale* op. 79 (1893), pentru pian și orchestră; *Serenada melancolică*, op. 26 (1875), *Vals-scherzo*, op. 34 (1877) și *Concertul* op. 35 (1878) pentru vioară și orchestră; *Variațiuni pe o temă Rococo* op. 33 (1876) și *Pezzo capriccioso* op. 62 (1887) pentru violoncel și orchestră, iată zestrea concertistică a lui Ceaikovski, concretizată într-o mare varietate de forme și modalități de realizare muzicală.

Dintre lucrările consacrate pianului, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1, în si bemol minor*, op. 23 (1875) a cunoscut cea mai mare popularitate, datorită calităților sale remarcabile, sesizabile în planul expresiei, al adâncirii conținutului emoțional, al virtuozității, al frumuseții melodice și al diversității mijloacelor de expresie, atrăgând atenția marilor pianiști ai vremii — ca A. Rubinstein, Taneev — și mai ales a lui Hans von Bülow (căruia îi este dedicat), aceștia, prin interpretările lor admirabile, l-au impus atenției lumii muzicale universale.

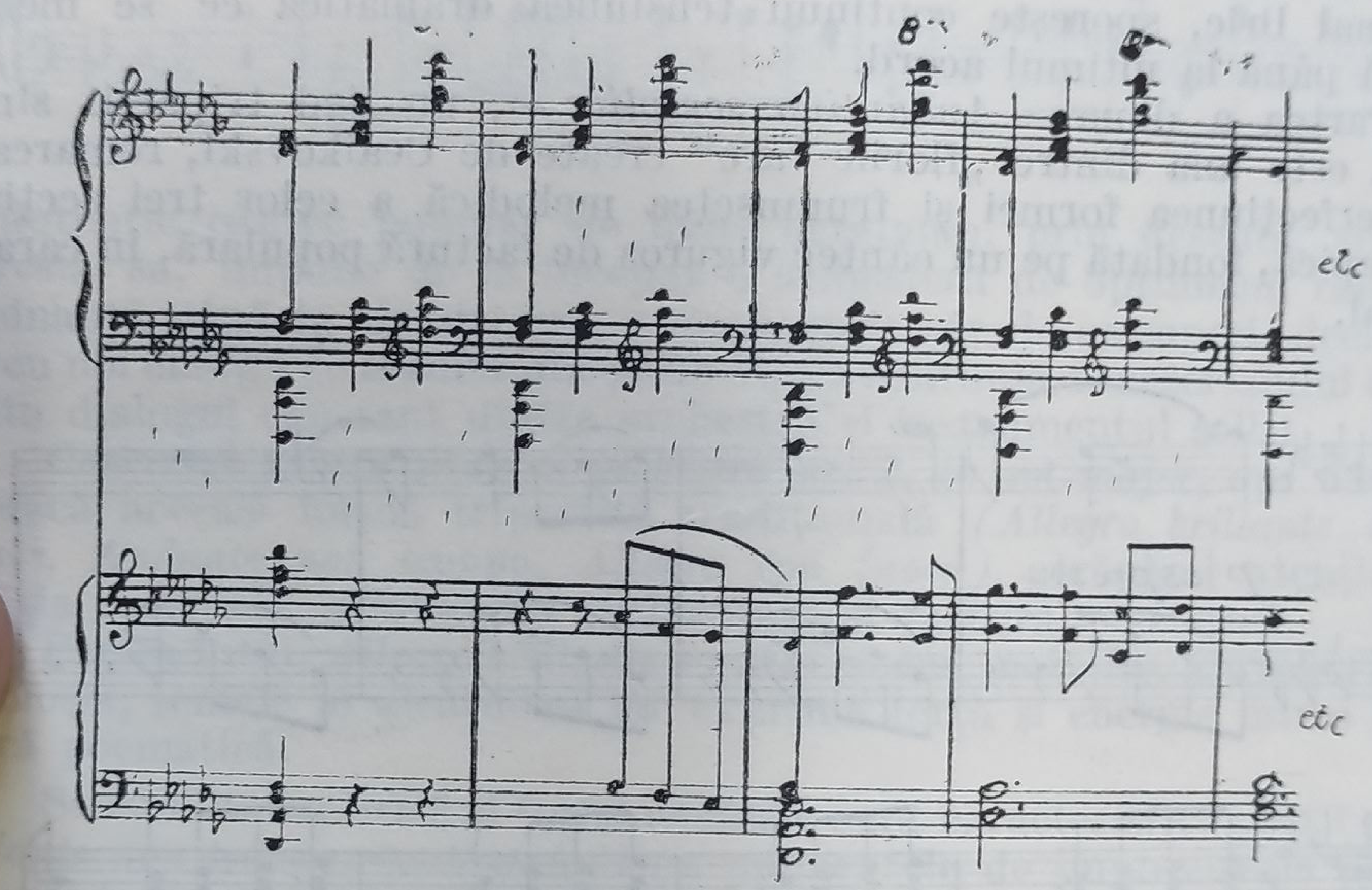
Concertul, cu toate că păstrează structura tradițională tripartită (*Allegro non troppo e molto maestoso*, *Andantino semplice*, *Allegro con fuoco*), se distinge prin prospețime și originalitate, prin expresia sa pronunțat romantică, fiind foarte apropiat ca factură și amploare orchestrală de simfoniile lui Ceaikovski.

De la început, lucrarea se impune prin caracterul solemn și maestos al introducerii, *Andante non troppo e molto maestoso*, realizată de întregul

ansamblu orchestral, pe baza unei teme pregnante, de larg suflu melodic, expusă mai întâi de corni sub forma unor semnale,

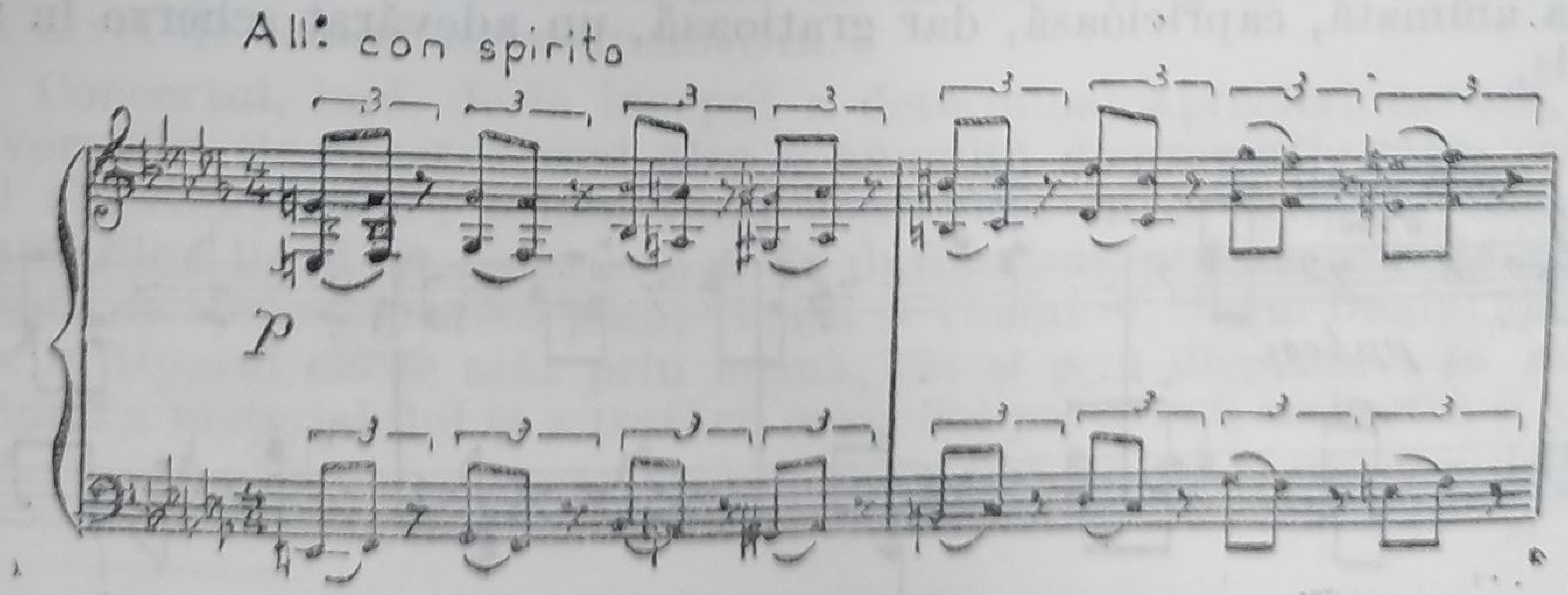


apoi de viori și violoncele, marcate de acordurile placate ale pianului

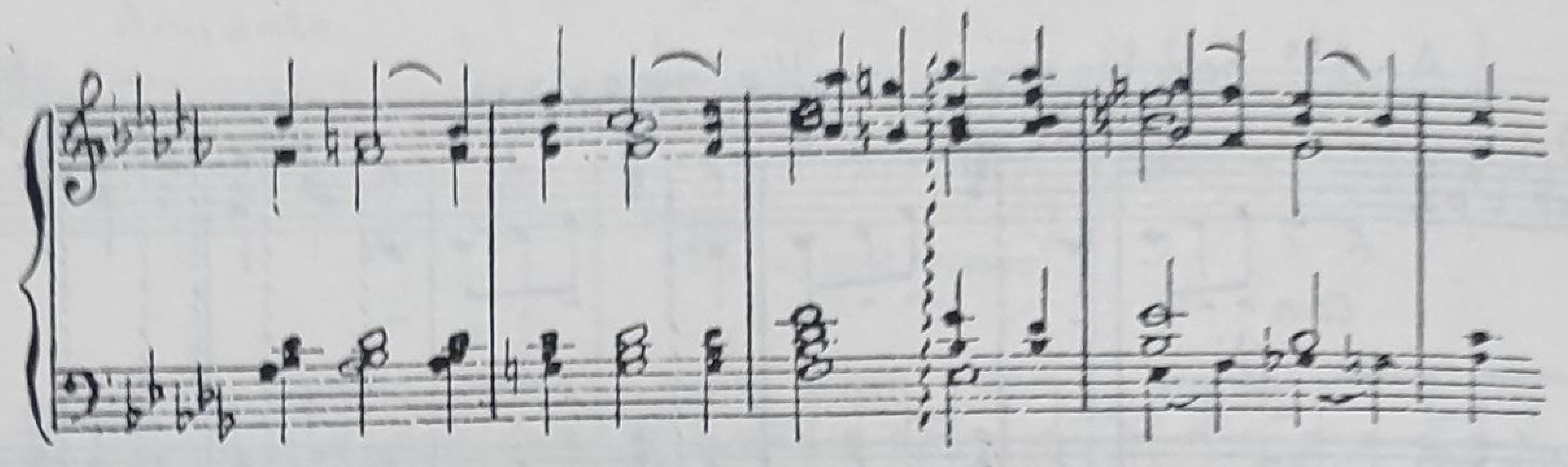


și în cele din urmă de pianul solist, într-o măiestrită alternanță și înveșmântare orchestrală.

Partea întâi propriu-zisă, *Allegro con spirito*, în formă de sonată, se impune prin pregnanța celor două teme diferite ca factură : prima dedusă dintr-o melodie populară ucraineană, în alcătuirea ei pasională și patetică,

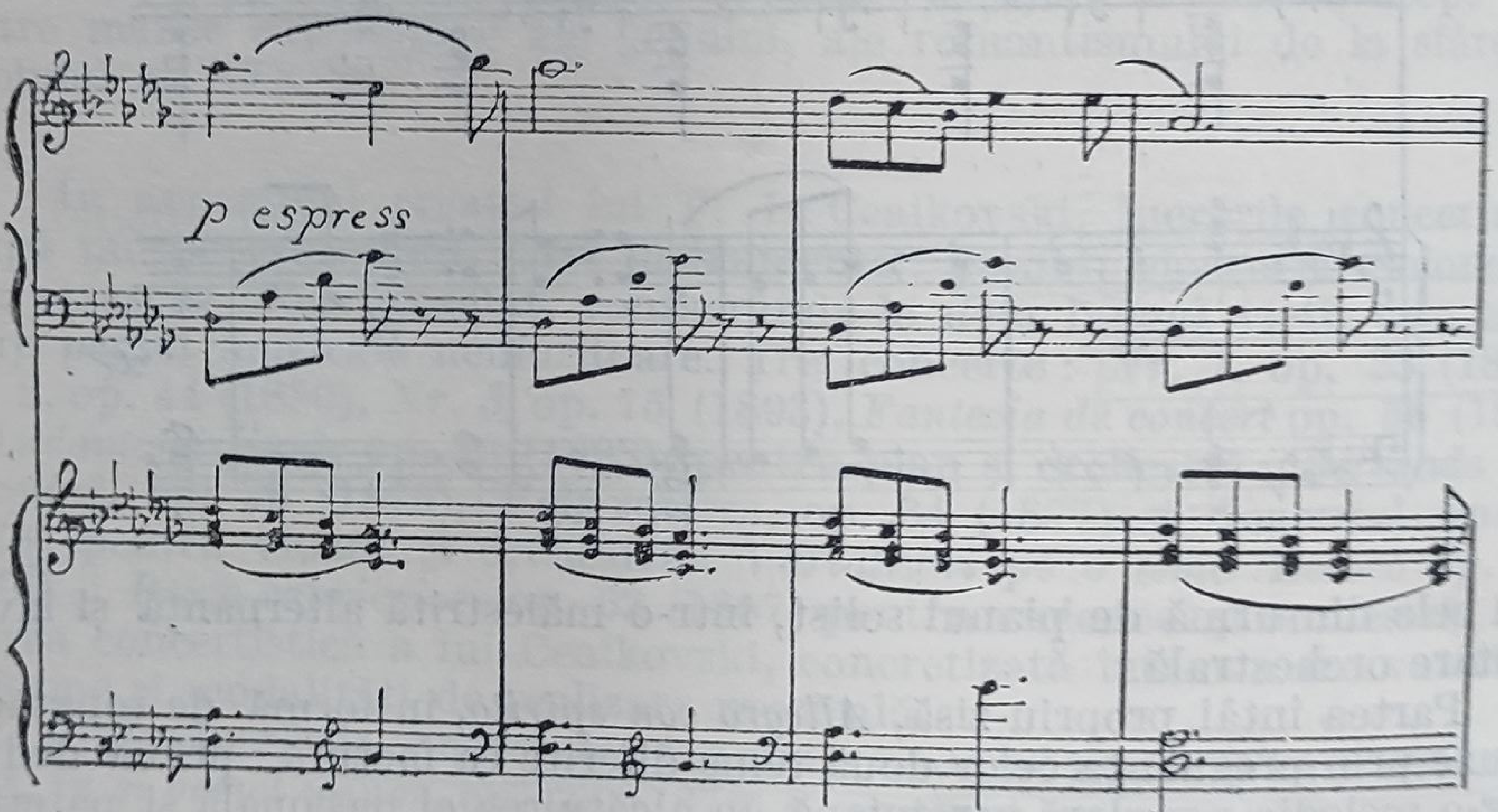


a doua lirică și melodioasă, într-o desfășurare calmă și liniștită

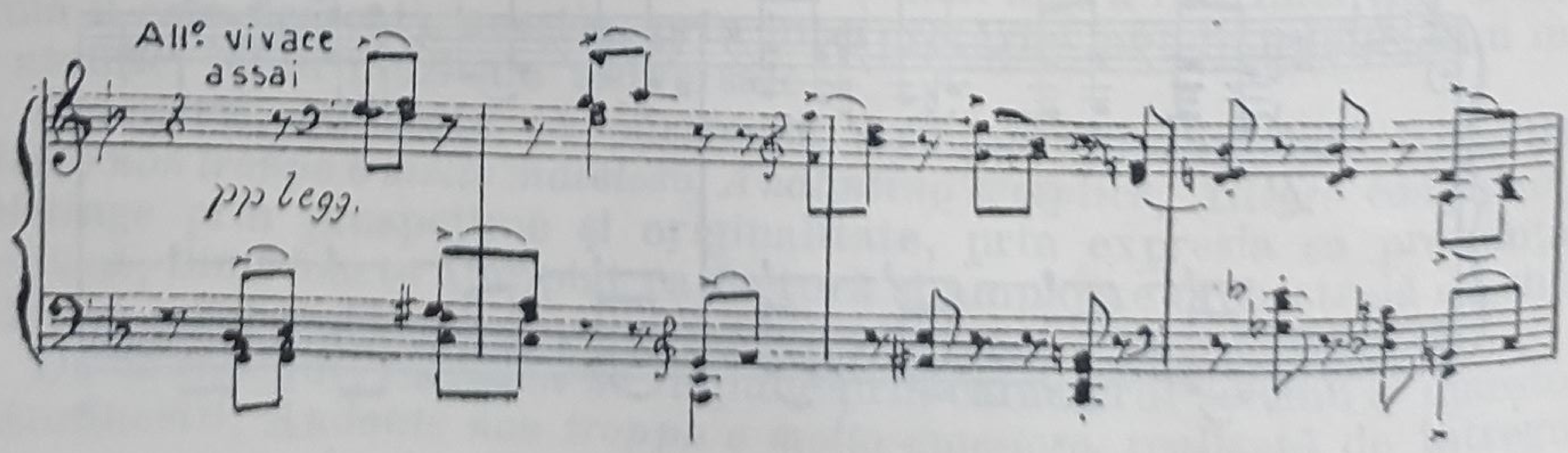


ce prin amploarea orchestrală, prin varietatea prelucrărilor tematice, prin factura elevată a partidei pianului cu cadența sa inspirată, prin tumultul emoțional liric, sporește continuu tensiunea dramatică ce se menține ridicată până la ultimul acord.

Partea a doua — *Andantino semplice* —, un lied tripartit simplu (ABA), este una dintre „florile rare" create de Ceaikovski, remarcabilă prin perfecțiunea formei și frumusețea melodică a celor trei secțiuni: prima epică, fondată pe un cântec viguros de factură populară, în caracter pastoral,

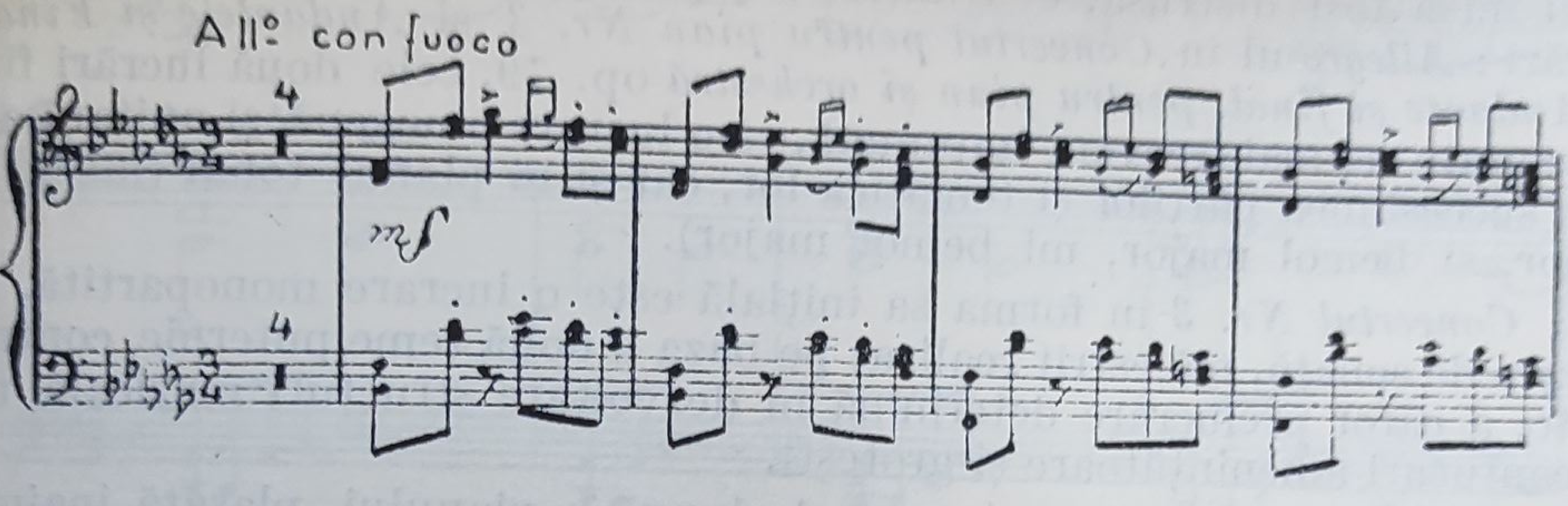


a doua animată, capricioasă, dar grațioasă, un adevărat scherzo în ritm de vals,



a treia calmă și potolită, cu revenirea tempoului și a melodiei inițiale, în partida pianului.

Partea a treia — *Allegro con fuoco* —, în formă de rondo sonată, se impune prin pregnanța sa ritmică, prin modalitatea originală de ordonare a evenimentelor sonore, conferind muzicii fluiditate și continuitate în desfășurare. Tema refrenului,



un autentic cântec popular de dans ucrainian, prin desenul, ritmul și expresia sa, impune de la început o atmosferă de optimism, rămânând dominantă până la sfârșit, într-o mare varietate de expuneri, declanșând mereu noi energii ce rezultă din prelucrarea continuă a materialului tematic și din dialogul constant dintre orchestră și instrumentul solist.

Concertul pentru pian și orchestră nr. 2, în sol major, op. 44 (1880) îmbracă aceeași formă tripartită tradițională *(Allegro brillante e molto vivace, Andante non troppo, Allegro con fuoco)*, atrăgând atenția prin bogăția melodică, strălucirea orchestrală și factura pianistică.

Partea întâi, *Allegro brillante e molto vivace*, mai ales, afirmă vigoarea și voioșia, temele în alcătuirea lor exprimă forță și energie într-o tratare liberă poematică.

Sensibilitatea lirică și tonul confesiv sunt caracteristice părții a doua, *Andante non troppo*, contrastând cu momentele de improvizație liberă la pianul solo, în partida căruia compozitorul folosește procedee foarte variate, determinând și o execuție dificilă. Alături de pian apar, cu partide solistice, vioara și violoncelul ; în consecință — pe bună dreptate remarca Taneev — „preponderența celor două instrumente este prea mare" [303], diminuând din importanța pianului.

Tot așa și partea a treia, *Allegro con fuoco*, cea mai realizată din concert în planul formei, dispune de melodii pregnante, tratate la un înalt nivel de măiestrie componistică.

Concertul, însă, de la început a determinat aprecieri variate, unele nefavorabile. Se observă mai ales o anumită disproporție între cele trei părți ale concertului ; prima fiind concepută ca o fantezie, materialul tematic fiind lipsit de contraste și de dramatism, a doua este de fapt un andante de concert pentru pian, vioară și violoncel, singur finalul integrându-se în tiparul clasic atât prin formă, cât și prin dispunerea în mișcare continuă a materialului și a tratării celor doi parteneri, orchestră și pianul solist.

---

[303] A. Alșvang, op. cit., pag. 390.

Concertul pentru pian și orchestră nr. 3 în mi bemol major, op. 75 (1893) are o istorie destul de curioasă. În mai 1882, Ceaikovski a compus o simfonie „pur și simplu ca să scrie ceva" — după cum îi mărturisea el nepotului său V. L. Davîdov — în care, negăsind „nimic cât de cât interesant sau simpatic" [304], a hotărât să o arunce. Confruntarea ciornelor acestei simfonii demonstrează că simfonia amintită din care lipsea scherzo-ul nu a fost distrusă, ci transcrisă pentru pian și orchestră, în două lucrări : *Allegro*-ul în *Concertul pentru pian Nr. 3* și *Andantele și Finalul* în *Andante și final, pentru pian și orchestră* op. 79, cele două lucrări fiind prezentate cel mai frecvent împreună, ca o lucrare omogenă și unitară atât prin succesiunea părților și tematica lor, cât și în planul tonal (mi bemol major, si bemol major, mi bemol major).

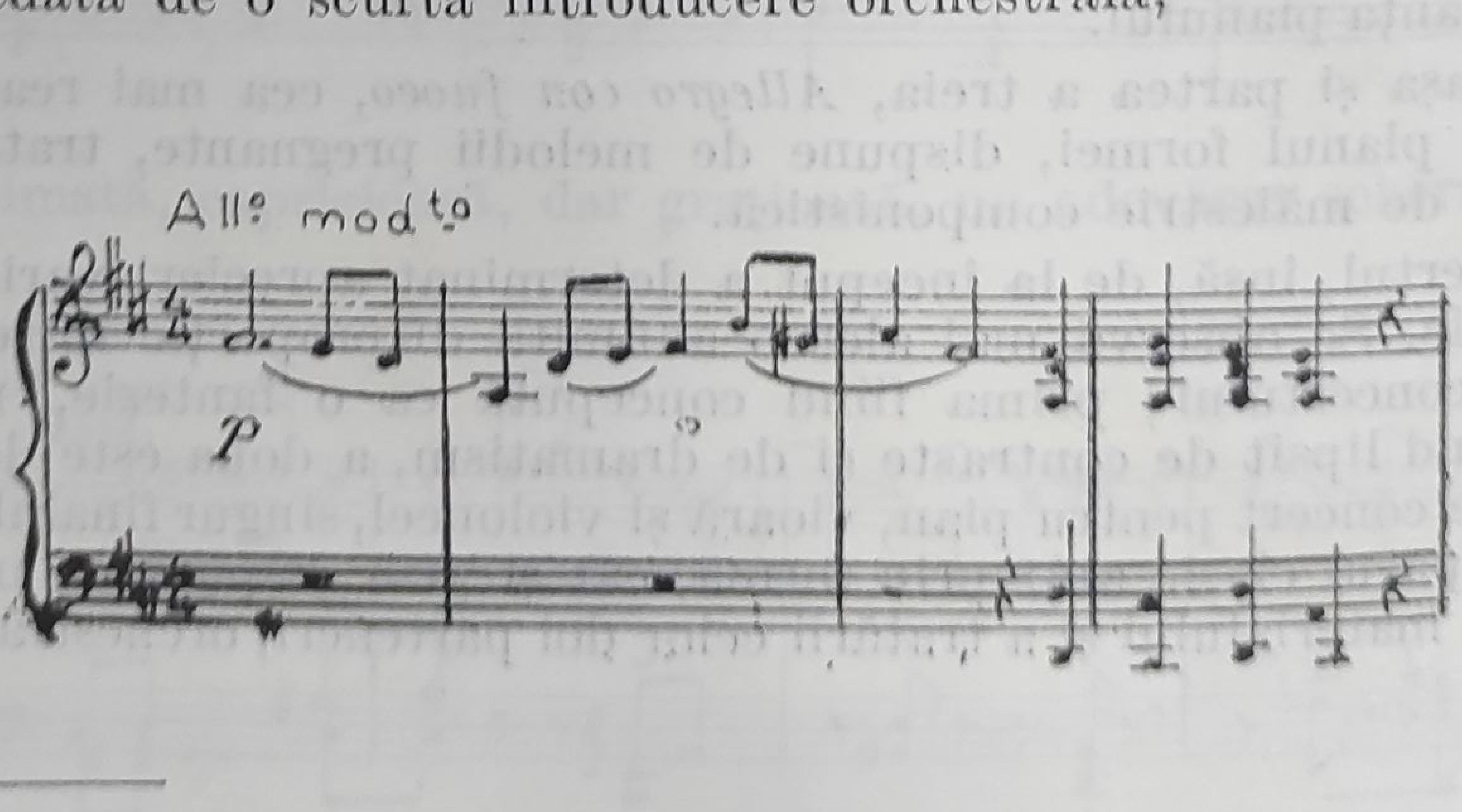
Concertul Nr. 3 în forma sa inițială este o lucrare monopartită, un *Allegro* de sonată, măiestrit realizat pe baza a două teme puternic contrastante, a căror prelucrare determină în dezvoltare structuri muzicale noi, cu contururi amenințătoare și grotești.

De remarcat cadența extrem de lungă a pianului, plasată înaintea reexpoziției, într-o scriitură pianistică de virtuozitate ce emană forță și dârzenie.

Andante și Final op. 79 continuă dramatismul din *Concertul Nr. 3*, cu care contrastează prin meditația liniștită și profundă. Forma de lied tripartit a *Andantelui* i-a permis compozitorului să desfășoare larg temele line, melodioase, creând o atmosferă generală de pace și liniște, iar *Finalul. Allegro maestoso*, un rondo construit din episoade distincte unite într-o formă perfect închegată, se impune prin grandoare și măreție.

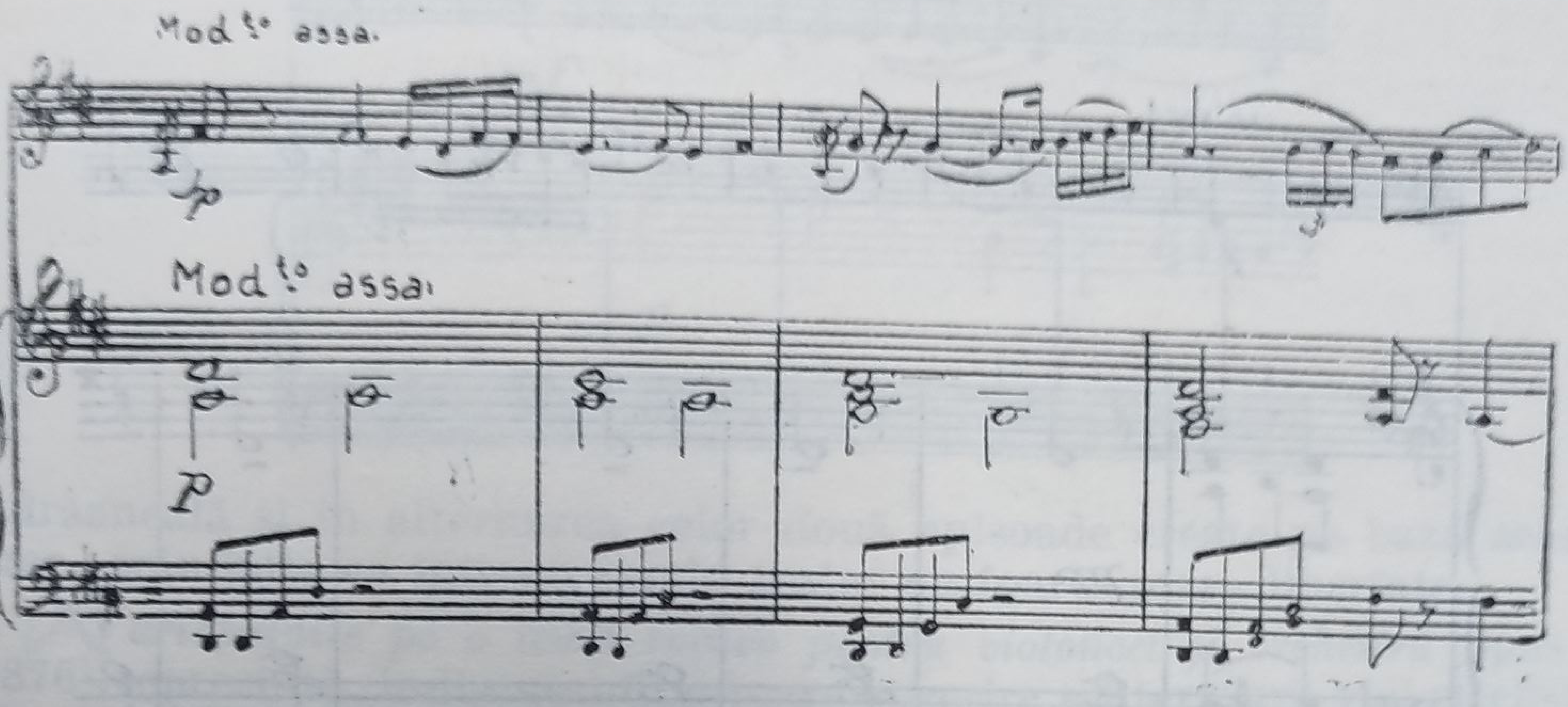
Din cele trei lucrări pentru vioară și orchestră create de Ceaikovski, *Concertul pentru vioară și orchestră în re major*, op. 35 (1878) s-a impus în viața de concert datorită valorii sale, determinată de măiestria artistică a construcției, bogăția melodică, factura instrumental-solistică și expresia artistică elevată, fiind înscris în repertoriul celor mai mari violoniști ai secolului al XX-lea, continuând și în zilele noastre să cucerească noi și noi iubitori de frumos de pe toate meridianele lumii.

Partea întâi — *Allegro moderato*, în re major, în formă de sonată — este precedată de o scurtă introducere orchestrală,

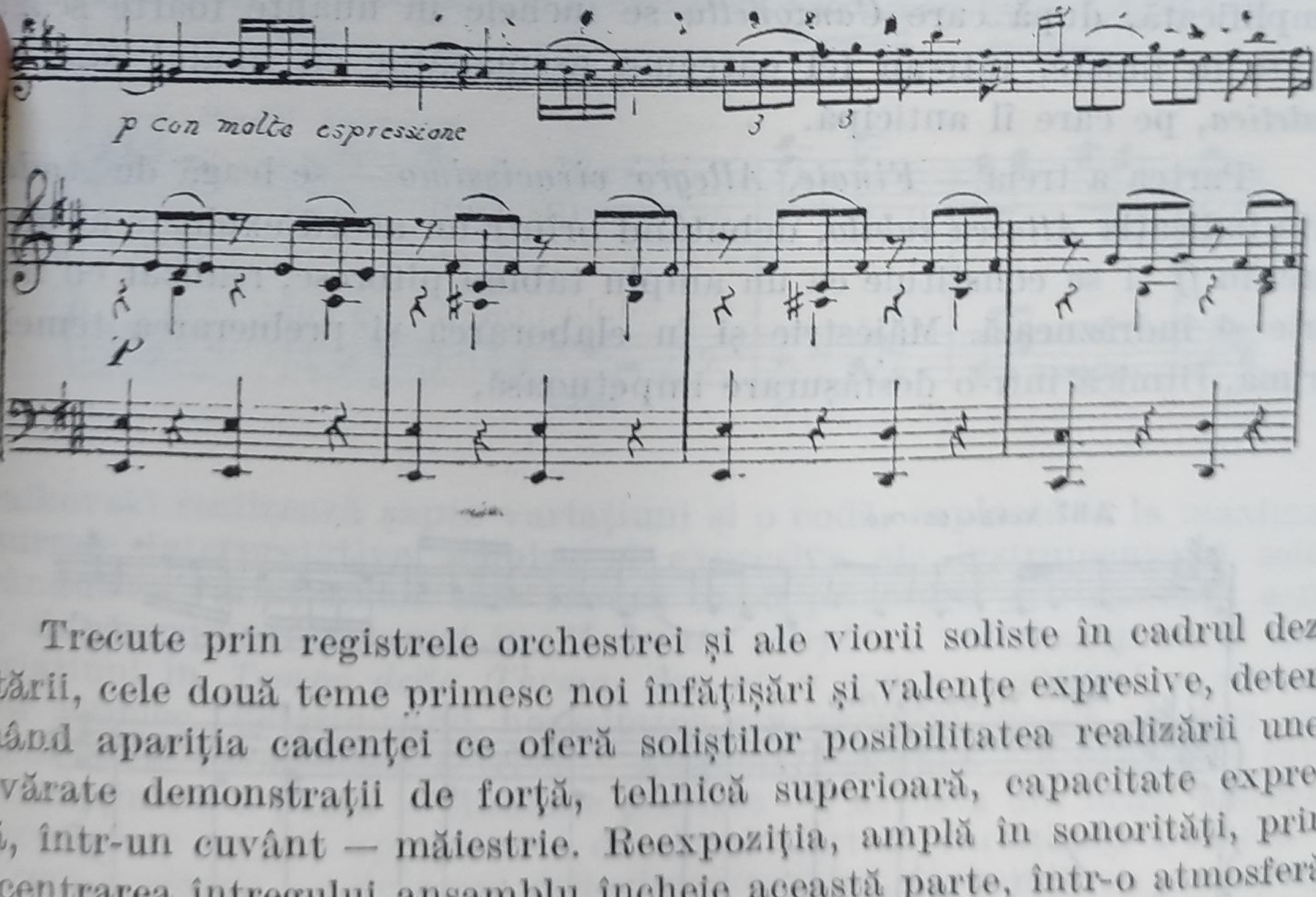


304 A. Alșvang, op. cit., pag. 487.

din care, după douăzeci și șapte de măsuri irumpe, ca o torță, tema principală, expusă de vioara solo, în acompaniamentul transparent al corzilor,



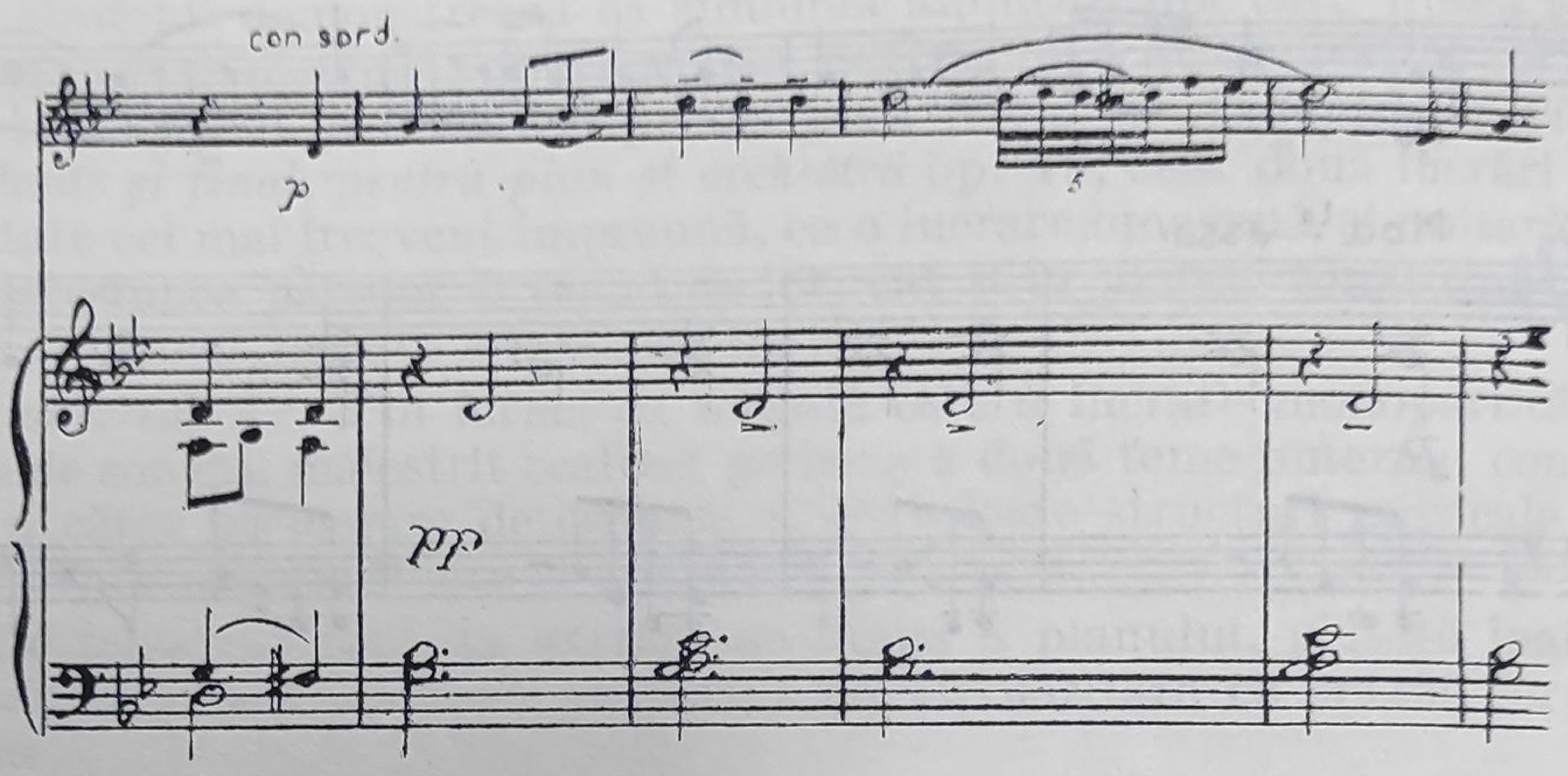
urmând o evoluție continuă, conducând spre tema a doua, expusă tot de vioara solo.



Trecute prin registrele orchestrei și ale viorii soliste în cadrul dezvoltării, cele două teme primesc noi înfățișări și valențe expresive, determinând apariția cadenței ce oferă soliștilor posibilitatea realizării unei adevărate demonstrații de forță, tehnică superioară, capacitate expresivă, într-un cuvânt — măiestrie. Reexpoziția, amplă în sonorități, prin concentrarea întregului ansamblu încheie această parte, într-o atmosferă tinerească, sărbătorească.

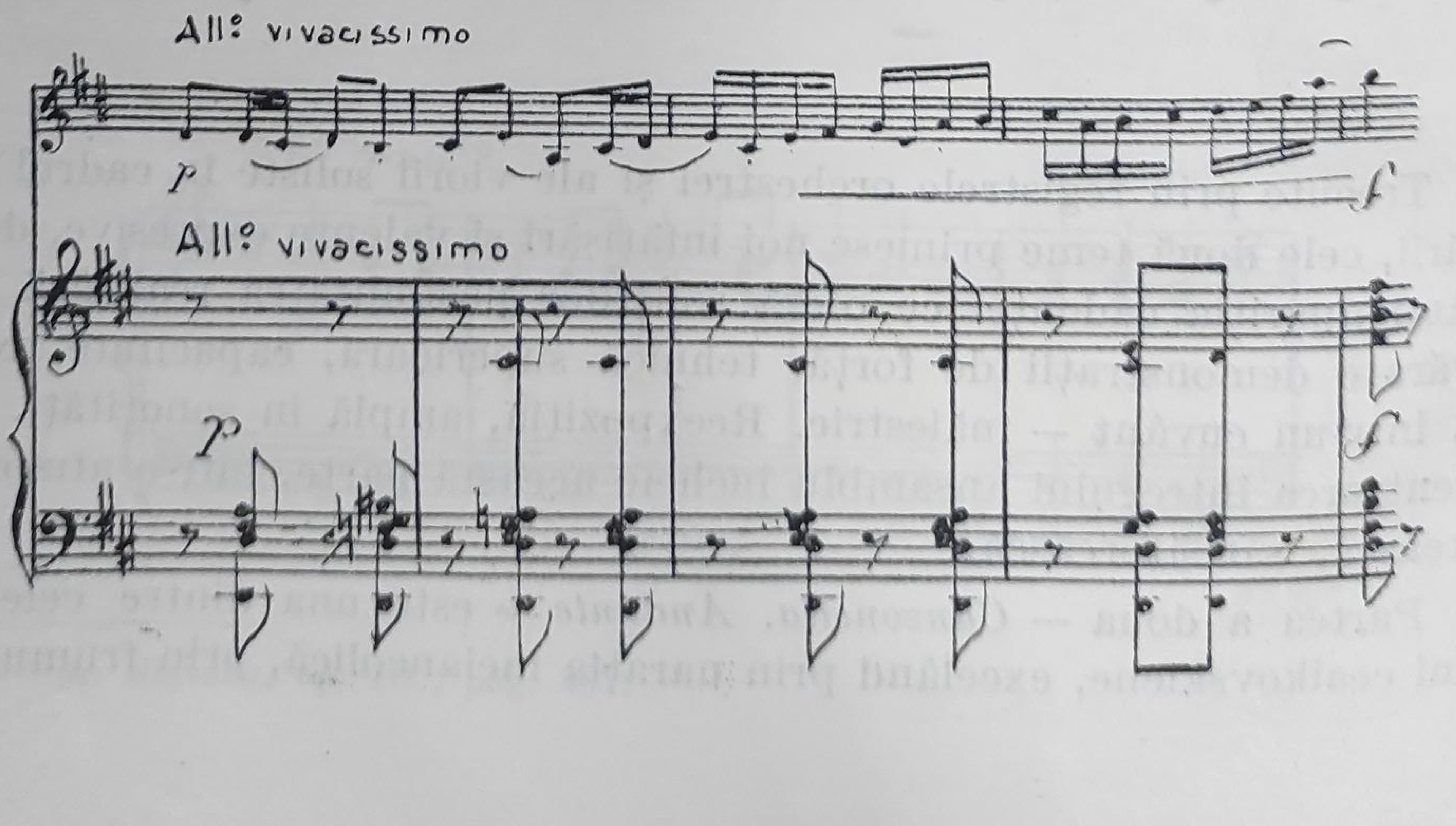
Partea a doua — *Canzonetta. Andante* — este una dintre celebrele pagini ceaikovskiene, excelând prin narația melancolică, prin frumusețea

şi transparenţa de cristal a melodiilor şi a sonorităţilor orchestrale. Forma de lied tripartit, şi aici, este măiestrit realizată, prima secţiune fiind construită pe temeiul unei melodii de mare expresivitate,



urmată de secţiunea a doua, uşor contrastantă prin tonalitatea majoră şi caracterul mai dinamic al temei. În reluare, prima secţiune este uşor amplificată, după care *Canzonetta* se încheie în nuanţe foarte scăzute topite în linişte, într-un fel oarecum asemănător cu finalul *Simfoniei Patetica*, pe care îl anticipă.

Partea a treia — *Finale. Allegro vivacissimo* — se leagă de *Andante* prin indicaţia *Attacca subito*, debutând printr-un acord exploziv al orchestrei în *ff* şi se constituie ca un amplu tablou pitoresc, realizat cu măiestrie şi îndrăzneală. Măiestrie şi în elaborarea şi prelucrarea temelor; prima, ritmică într-o desfăşurare impetuoasă,

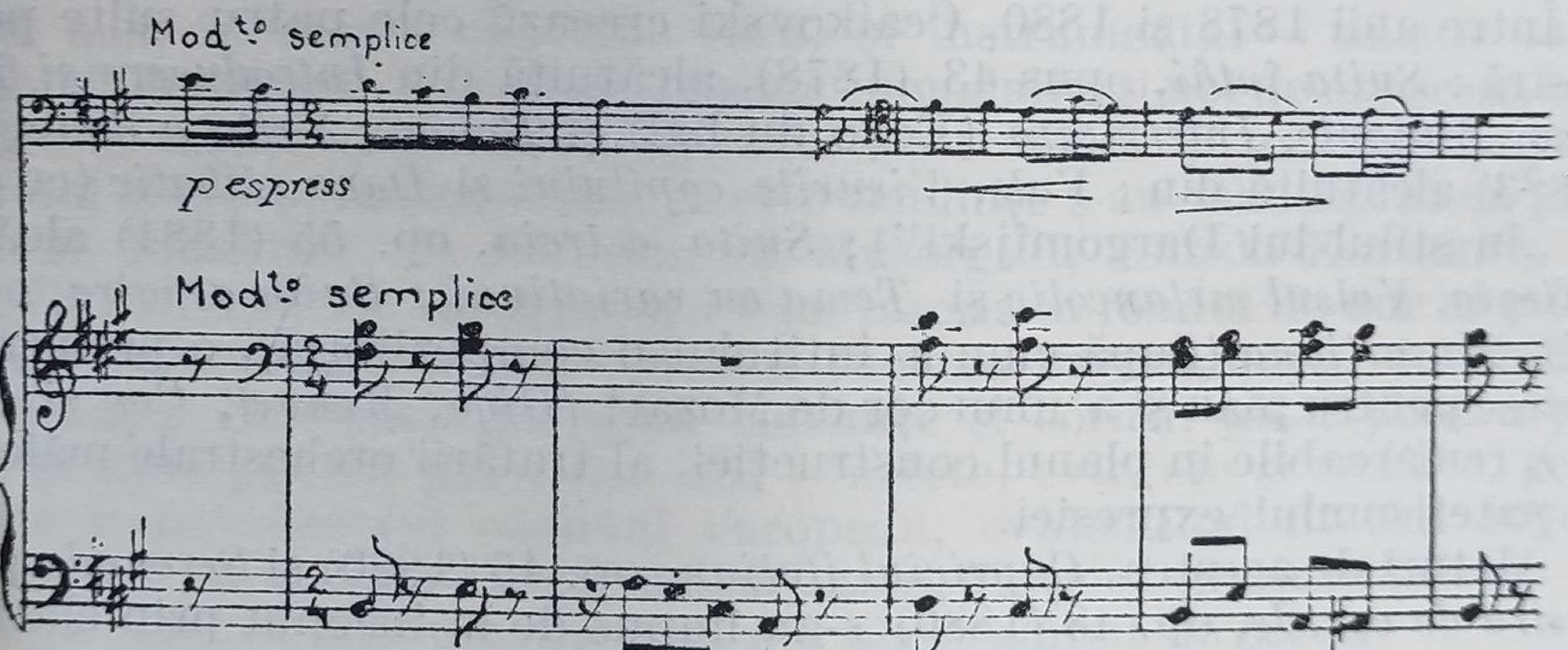


cea de-a doua, robustă, bărbătească, în caracter de dans popular rus.



Îndrăzneală şi în alternarea celor două episoade create pe baza acestor teme, orânduite ca într-un rondo tratat cu foarte mare libertate.

Variaţiunile pe o temă rococo pentru violoncel şi orchestră opus 33 (1876) reprezintă, indiscutabil, o mare cucerire a literaturii violoncelistice concertante. Întreaga lucrare este concepută în caracter de virtuozitate, solicitând interpreţilor calităţi excepţionale. Pornind de la tema lirică, expusă de violoncel,



Ceaikovski realizează şapte variaţiuni şi o codă, exploatând la maximum resursele interpretative tehnice şi expresive ale instrumentului solist. Orânduirea variaţiunilor este făcută după principiul contrastelor, astfel că, după expunerea temei în *Moderato semplice*, urmează primele două variaţiuni în *Tempo della Thema*, dar cu o sporire continuă a structurilor ritmice, determinând necesitatea contrastului agogic. Acesta este introdus de variaţiunea a treia — *Andante sostenuto* — o cantilenă lirică şi variaţiunea a patra — *Andante graziozo* —, aceasta din urmă marcând o accelerare uşoară apropiind-o de rimul alert al variaţiunii a cincea — *Allegro moderato* —, de mare dificultate tehnică, încheiată cu o cadenţă. Variaţiunea a şasea — *Andante* — aduce din nou momentul de linişte, de confesiune lirică, după care Variaţiunea a şaptea e coda — *Allegro vivo* — marchează punctul culminant al desfăşurărilor melodico-ritmice, măiestria variaţională şi tehnica componistică atingând culmi nebănuite.

Alături de simfonii și concerte, creația simfonică a lui Piotr Ilici Ceaikovski cuprinde un mare număr de lucrări destinate orchestrei, într-o alcătuire variată din punct de vedere al formei și al problematicii abordate, de tipul uverturii, suitei, fanteziei, baladei și poemului simfonic, unele neprogramatice, altele programatice.

Din perioada debutului datează *Uvertura în do minor* (1865) și *Uvertura în fa major* (1866), primele lucrări executate în public, reținând atenția publicului și a criticii de specialitate. A urmat apoi Uvertura *Furtuna* după piesa lui Ostrovski care, în ciuda unor imperfecțiuni, ocupă un loc de mare importanță în creația de debut a compozitorului. În aceeași perioadă a fost scris și poemul simfonic *Fatum* (1868), a cărui partitură a fost distrusă de compozitor dar refăcută ulterior după știme, o lucrare în care, pentru prima dată, apare în concepția lui Ceaikovski ideea de *fatum* (destin), rămânând apoi permanentă în creația sa, găsindu-și o întruchipare muzicală în *Simfonia a IV-a, a V-a* și în alte compoziții. Doi ani mai târziu, Ceaikovski a compus la sugestia lui Mili Balakirev, uvertura-fantezie *Romeo și Julieta* (1870) după piesa lui Shakespeare, una dintre cele mai realizate lucrări programatice ale compozitorului, alături de fantezia-simfonică *Furtuna* op. 18 (1873) după Shakespeare și fantezia simfonică *Francesca da Rimini* op. 32 (1877) după cântul al cincilea din *Infernul* de Dante, considerate a fi perfecte din punctul de vedere al concordanței muzicii cu programul literar.

Între anii 1878 și 1880, Ceaikovski creează cele patru suite pentru orchestră : *Suita întâi*, opus 43 (1878), alcătuită din *Introducere și Fugă*, *Scherzo*, *Andante*, *Intermezzo* (Echo du bal) și *Rondo ; Suita a doua*, opus 53 (1883) alcătuită din : *Vals*, *Visurile copilului* și *Dans sălbatic* (cu indicația ,,în stilul lui Dargomîjski'') ; *Suita a treia*, op. 55 (1884) alcătuită din *Elegia*, *Valsul melancolic* și *Tema cu variațiuni ; Suita a patra*, op. 61 (1887), *Mozartiana* (după cum a intitulat-o compozitorul), o prelucrare a trei piese pentru pian și a unui cor de Mozart *(Giga*, *Menuet*, *Cor* și *variațiuni)*, remarcabile în planul construcției, al tratării orchestrale măiestrite și al patetismului expresiei.

Alături de acestea, *Capriciul italian*, op. 45 (1880) și *Serenada pentru orchestra de coarde*, op. 48 (1880) s-au impus de la început prin claritatea construcției, a expresiei plastice și frumusețea melodică, devenind unele dintre cele mai îndrăgite creații ale lui Ceaikovski.

Printre creațiile orchestrale ale lui Ceaikovski, din această perioadă, un loc aparte îl ocupă uvertura *Anul 1812*, opus 49 (1880), în care abundă citatele melodice (ruse, bisericești, franceze *(Marseilleza)*, o lucrare devenită foarte populară prin forța sa ,,răsunătoare și zgomotoasă'', după cum o caracteriza însuși autorul ei. [305].

În ultima perioadă a activității sale creatoare, Ceaikovski a mai realizat încă două lucrări orchestrale programatice : uvertura-fantezie *Hamlet*, opus 67 (1888) după Shakespeare și balada simfonică *Voievodul* op. 78 (1891) după poezia lui Mickiewicz-Pușkin, aceasta din urmă fiind distrusă de compozitor și refăcută după moartea sa, după știmele păstrate de la prima audiție.

---

[305] A. Alșvang, op. cit., pag. 418.

3. MUZICA DE CAMERĂ

Cu o oarecare tradiție în practica muzicală de casă, concentrată în saloanele familiale, muzica vocală și de cameră rusă cunoaște în a doua jumătate a secolului al XIX-lea o puternică dezvoltare, plămădindu-se într-un proces dinamic, cu o vădită și insistentă tendință de înnoire și potențare a virtualităților muzicii ruse, de afirmare accentuată a specificului național.

Schimbările produse în mentalitatea rusă, activitatea ,,Grupului celor cinci'', a Societății muzicale ruse, a ,,academiilor muzicale'' [306], a celor două Conservatoare din Petersburg și Moscova, au fost hotărâtoare în scoaterea muzicii de cameră în public, interesul pentru acest gen înflorind mereu, spre el îndreptându-se toți marii reprezentanți ai muzicii ruse din această perioadă.

La aceasta a contribuit în mod considerabil și originalitatea muzicii lui M. I. Glinka, manifestată în *Romanțe*, în *Trio patétique* (1827), în *Cvartetul de coarde* în fa minor (1830), în *Sextetul pentru pian și orchestră de coarde* (1834) și în *Sonata pentru violă și pian* (1853), o serie de lucrări constituite ca începuturi, capete de drum și deschideri virtuale spre împliniri viitoare prin explorarea filoanelor înnoitoare ale romantismului, armonizate cu tendințele estetice promovate în muzica rusă.

Și aici, în lumea cântului vocal și instrumental — solistic sau în ansamblul de soliști — se căutau forme și modalități noi de expresie, într-o alcătuire și rostire originală, desprinse din tradiția și practica populară din fondul și etosul național rus. Aceste tendințe s-au manifestat cu precădere la M. Balakirev, A. Borodin, M. Musorgski, Rimski-Korsakov, P. I. Ceaikovski și alții, ale căror creații s-au înscris în fondul de aur al muzicii naționale ruse și universale, purtând pecetea originalității, durabilității și perenității. În creația lor apar romanțe și coruri, piese pentru pian, sonate și suite pentru pian, trio-uri, cvartete, cvintete și sextete, genuri specifice romantismului cameral european, evidențiind nivelul superior al măiestriei lor componistice, maturitatea, forța și gradul înalt de dezvoltare la care a ajuns muzica rusă din acest sfârșit de secol.

★

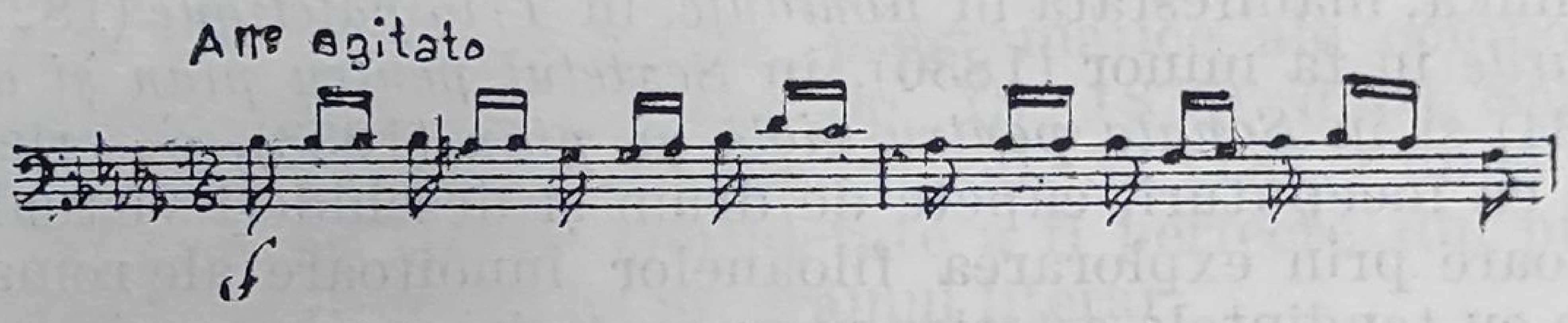
Pe acest tărâm, Mili Alexeevici BALAKIREV desfășoară o bogată activitate de continuator al tradițiilor lui Glinka și Dargomîjski, de îndrumător și mentor al celorlalți membri ai ,,Grupului celor cinci''. Creația sa de romanțe, apărută mai ales între 1858—1860, se înscrie pe linia stilului tradițional, fiind sub puternica influență a lui Glinka și Dargomîjski, urmărind realizarea unei ambianțe sentimentale. În romanțele sale predomină caracterul poetic și stilul pasional. Nota aceasta poate fi sesizată într-o suită de admirabile romanțe, ca *Ia-mă-n brațe*, *Sărută-mă*, *Cântec de leagăn*, *Du-mă noapte*, *Vino la mine* și *Cântecul peștișorului de*

---

[306] Asociații muzicale de amatori.

aur — romanțe a căror frumusețe melodică, înveșmântare armonică și acompaniament pianistic, o detașează, impunând-o ca cea mai de seamă lucrare vocală a sa. Ceea ce surprinde însă la Balakirev este tocmai absența caracterului național în unele dintre lucrările sale, mai ales dacă avem în vedere că el însuși milita pentru acesta. Nici romanțele din ultima perioadă nu se deosebesc de celelalte, cu toate că se poate observa o accentuare a expresiei lirice, meditative.

Particularități stilistice proprii evidențiază muzica sa pentru pian, Balakirev — pianistul concertist — dedicând instrumentului său paginile cele mai reușite ale creației sale, „impresionante prin dinamismul, virilitatea, ardoarea și poezia ce răzbat din ele” [307]. Dintre acestea, de cea mai mare popularitate se bucură *Islamey*, fantezie orientală (1869) concepută amplu, în stil pianistic de mare virtuozitate (lucrarea fiind foarte apreciată de Fr. Liszt), în care folosește teme gruzine din regiunea Caucaz, o lucrare programatică în care abundă tablourile orientale cu un puternic colorit local.



Același stil pianistic îl păstrează și în celelalte lucrări, în elegantele mazurci, în minunata *Polka* (1882), în *Dumka* (1900), în *Tarantella* (1901), în *Capriccio* (1902) — cu o remarcabilă cadență — în *Humoresca* (1903) ș.a.

În rândul creațiilor lui Balakirev trebuie menționată și o *Culegere de cântece populare rusești* (1866), prima de acest fel în Rusia, de însemnătate națională, multe melodii fiind folosite de alți compozitori în lucrările lor.

Trăsături distincte prezintă și creația lui *César Antonovici CUI* care s-a remarcat printr-o foarte bogată creație de romanțe, scrise în perioada 1860—1880 și 1890—1910, abordând versurile lui Pușkin, Nekrasov și Tolstoi. Ca și Balakirev, C. A. Cui nu a sesizat și nici nu a apreciat elementul național în creația sa, lucrările sale înscriindu-se în stilul tradițional. Îi este caracteristică reveria poetică, sinceritatea expresiei, fina nuanțare a trăsăturilor sufletului uman. În general, în creația sa predomină tema dragostei, pe care o redă muzical cu o mare profunzime a expresiei, cum nici unul din membrii grupului nu a reușit. Dintre romanțele sale, impresionează în mod deosebit : *Arde în sufletul meu flacăra iubirii*, *Harpe eoliene*, *Iartă-mă*, *În liniștea nopții* ș.a.

★

Mult mai bogată este contribuția lui Modest Petrovici MUSORGSKI care, cu spiritul său pătrunzător, a sesizat elementele de forță ale autenticității, impunându-se ca un mare inovator.

Părăsind curând de la debutul carierei sale tema dragostei, Musorgski se îndreaptă spre problematica nouă, spre viața cotidiană privită sub

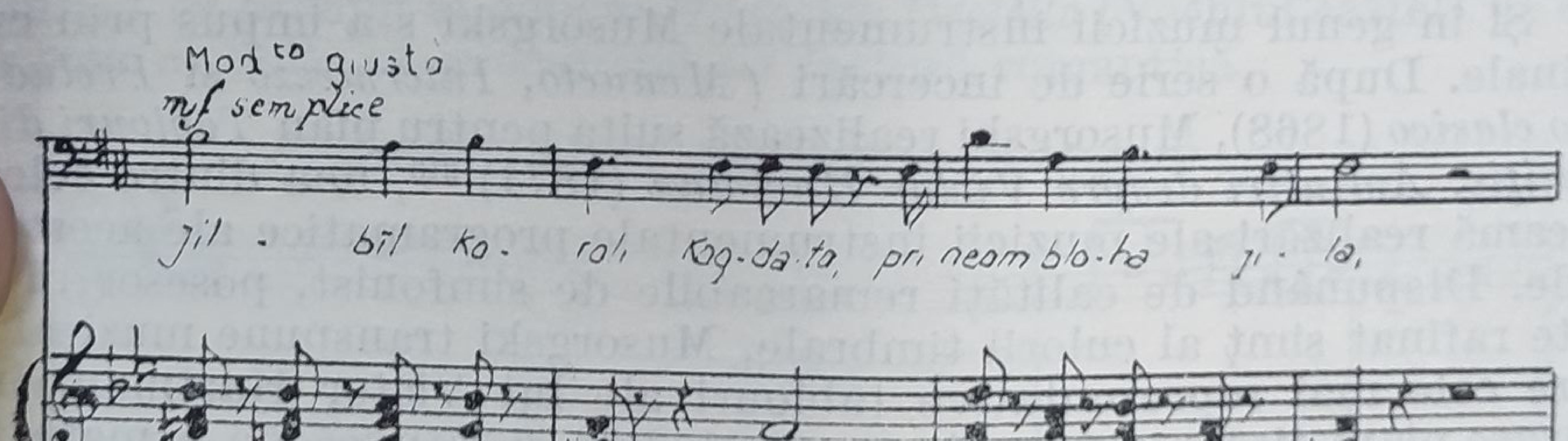
---

[307] V. V. Stasov, *Studii*, vol. II, pag. 399.

multiplele ei aspecte. Romanțele create de Musorgski cuprind o mare varietate de teme și aspecte, un adevărat univers, într-o redare muzicală măiestrită, în care melodia și armonia sunt deosebit de originale. Apar în creația sa romanțe epice în care predomină stilul narativ, compozitorul realizând adevărate fresce sonore, ca în *Saul* și *Cântec ebraic*, pe versuri de Mei, alături de altele cu tematică socială, ca : *Dormi, dormi copil de țăran* — apăsător prin tristețea sa grea — și *Savișna* (pe versuri proprii), *Trepak*, și *Comandantul de oști* din ciclul *Cântecele și dansurile morții*, în care predomină tragicul și nuanțele sumbre,



iar altele au o tematică satirică ; de pildă, romanțele *Seminaristul*, *Țapul* și *Ștrengarul* (pe versuri proprii), *La ciuperci* (text de Mei), *Balada puricelui* — pe textul din *Faust* de Goethe — etc., adevărate bijuterii ale genului, într-o expresie rusească în cel mai autentic stil.



În contrast cu acestea, lumea copiilor, a inocenței și purității morale, este redată cu o sensibilitate, profunzime, emoție și candoare, inegalabile. Aceste romanțe inspirate din universul copiilor, pe versurile compozitorului, reunite în ciclul *Camera copiilor* (1870) [308], sunt unice prin autenti-

[308] Titlul lucrării i-a fost sugerat de V. V. Stasov. Vezi V. V. Stasov, *Articole alese despre Musorgski*, op. cit., pag. 195.

citatea expresiei, prin sensibilitatea și emoția profundă pe care o produc asupra ascultătorilor de orice vârstă. Cele cinci romanțe [309] : *Cu dădaca* — un adevărat dialog al copilului cu dădaca sa despre căpcăun și povestea fermecată ; *La colț* — în care copilul pus la colț de dădacă aruncă vina pe pisoi ; *Cărăbușul* — în care băiețelul povestește despre o căsuță făcută de el în grădină și despre cărăbușul care l-a lovit în obraz ; *Cu păpușa* — în care o fetiță își culcă păpușa, cântându-i despre grădina din insula fermecată ; *La culcare* — în care fetița se roagă pentru toate ființele dragi, într-o recitare precipitantă prin însușirea unui mare pomelnic de nume, sunt adevărate capodopere ale genului de o mare bogăție emoțională, într-o realizare muzicală unică.

Unică este și realizarea muzicală a ultimelor romanțe reunite în ciclul *Cântecele și dansurile morții* (1875—1877) pe versurile contelui A. A. Golesnicev-Kutuzov, un bun prieten al lui Musorgski.

Ca și în creația de operă, Musorgski în romanțele sale utilizează recitativul declamatoric, conferindu-i noi sensuri expresive urmărind plasticitatea redării muzicale a sensurilor intonațiilor textului.

Cele patru romanțe care alcătuiesc ciclul îmbracă forme și genuri muzicale diferite ca : dansul, cântecul de leagăn, balada, marșul, în funcție de conținutul și expresia poetică. Ciclul este străbătut de tragism, predomină nota sumbră, toate romanțele descriind tablouri ale morții : (*Cântec de leagăn* — moartea unui copil în brațele mamei sale ; *Serenada* — moartea, sub înfățișarea unui trubadur, răpune o tânără și frumoasă femeie ; *Trepak* — moartea unui țăran bătrân, cherchelit, degerat în pădure ; *Conducătorul de oști* — moartea sub înfățișarea comandantului de oști, conduce la pieire armatele încleștate în luptă).

Această problematică i-a impus compozitorului un stil mai sever, expresia melodică este concentrată iar rolul pianului în discursul muzical de ansamblu sporește simțitor.

Și în genul muzicii instrumentale Musorgski s-a impus prin creații originale. După o serie de încercări (*Menueto*, *Intermezzo* și *Preludio in modo clasico* (1868), Musorgski realizează suita pentru pian *Tablouri dintr-o expoziție. Amintiri despre Victor Hartman* (1874) [310], una dintre cele mai de seamă realizări ale muzicii instrumentale programatice ale acestei perioade. Dispunând de calități remarcabile de simfonist, posesor al unui foarte rafinat simț al culorii timbrale, Musorgski transpune muzical zece dintre cele mai reprezentative tablouri ale lui Victor Hartman, într-o realizare pianistică magistrală, cu o melodică și ritmică de o mare forță sugestivă, într-o înveșmântare armonică originală, colorată, bogată în elemente modale, o lucrare frapantă prin ineditul și noutatea limbajului muzical.

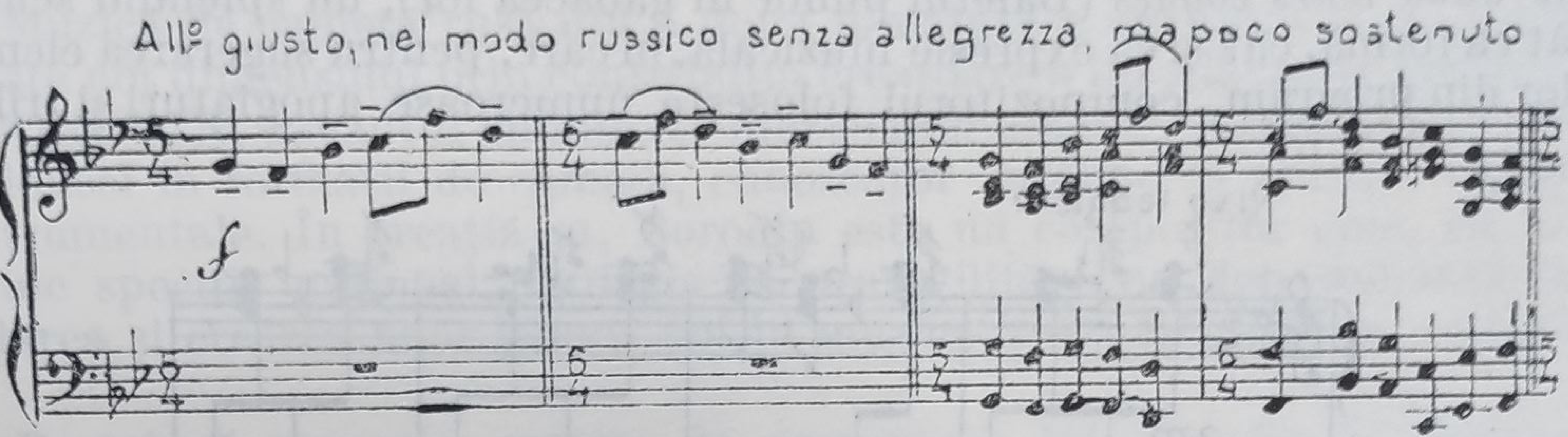
În alcătuirea lor, *Tablourile dintr-o expoziție* sugerează însăși momentul vizitării expoziției. Introducerea intitulată *Promenade*, având

---

[309] Ulterior au mai fost adăugate două romanțe : *Pisoiul marinar* și *Călare pe băț*, ambele compuse în 1872.

[310] V. A. Hartman (1842—1873) — pictor și arhitect, admirator înflăcărat al creațiilor „Grupului celor cinci”, prieten apropiat lui Musorgski și Stasov. Vizitând expoziția organizată în 1874 în memoria lui Hartman, Musorgski a schițat apoi în muzică cele mai reprezentative tablouri ale fostului său prieten.

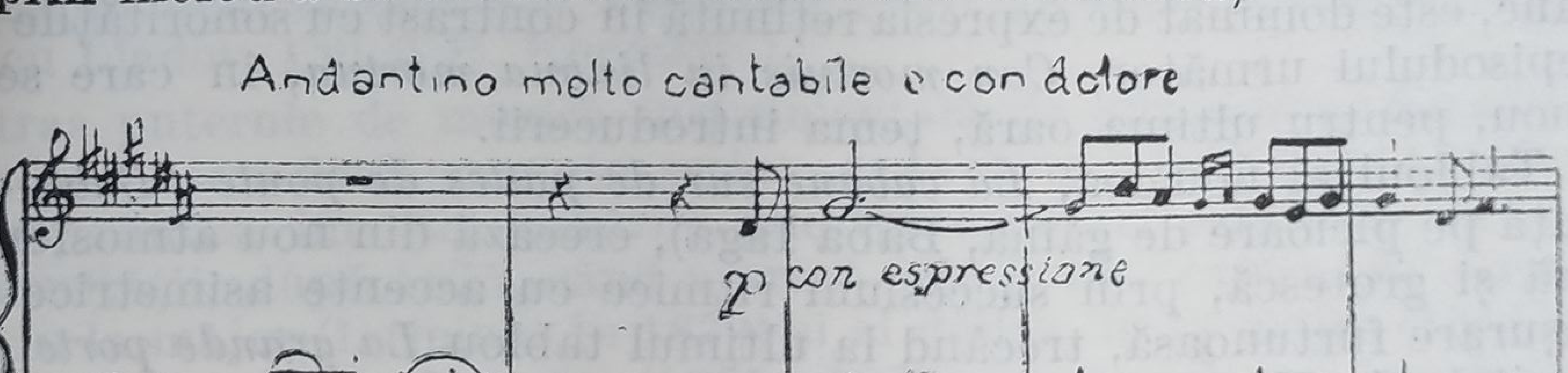
rolul de temă a plimbării, a trecerii de la un tablou la altul, are de fiecare dată o nouă înfățișare și expresie, redând starea de spirit a privitorului, a autorului lucrării însuși. Melodia este specific rusească, în măsuri alternative de $\frac{5}{4}$ și $\frac{6}{4}$

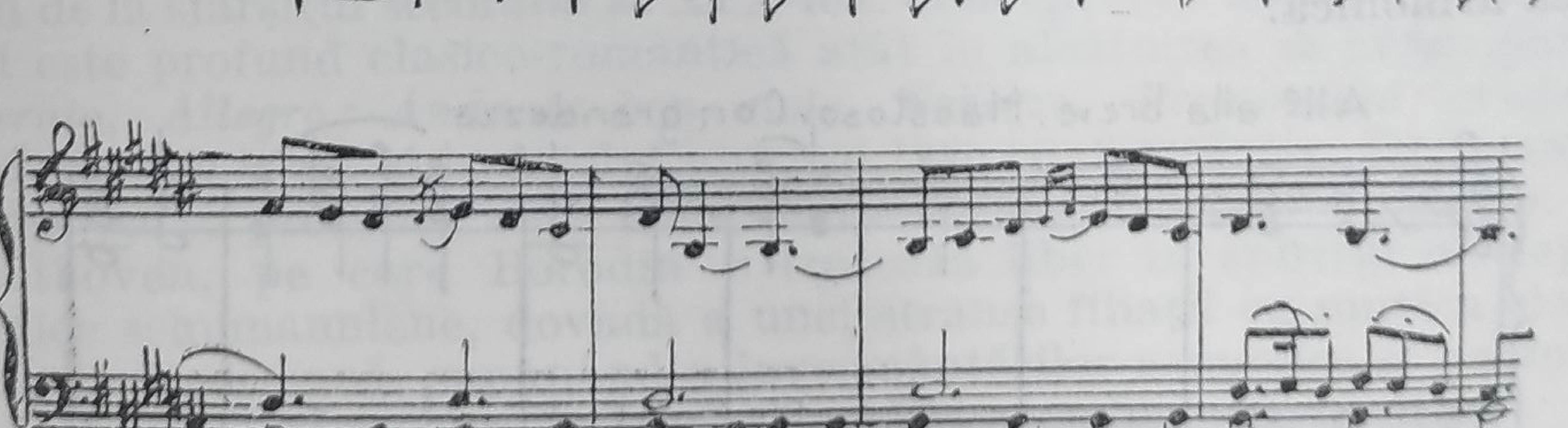


și se dezvoltă continuu, legându-se apoi, prin *attacca*, de primul tablou, *Gnomus* (Piticul), un tablou cu conținut fantastic, cu o melodică și ritmică foarte sugestivă, care descrie o făptură grotescă ce șchiopătează pe niște picioare strâmbe,



în contrast cu tabloul al doilea, *Il vecchio Castello* (Vechiul castel), ce excelează prin melodia sa evocatoare de factură romantică,





pentru ca în al treilea tablou, *Tuilleries (Dispute d'enfants après jeux)* — (Tuilleries. Cearta dintre copii după joc), să revină la ritmul alert și la o melodică mai capricioasă, în concordanță cu programul propus.

În tabloul al patrulea, *Bydlo* (Carul polonez), Musorgski creează o muzică sumbră, realizând o scenă din viața de toate zilele.

De un farmec aparte este tabloul următor, al cincilea, *Ballet des poussins dans leurs coques* (Baletul puilor în găoacea lor), un splendid scherzo atât ca formă, cât și ca expresie muzicală, în care, pentru sugerarea elementelor din program, compozitorul folosește numeroase apogiaturi și triluri.

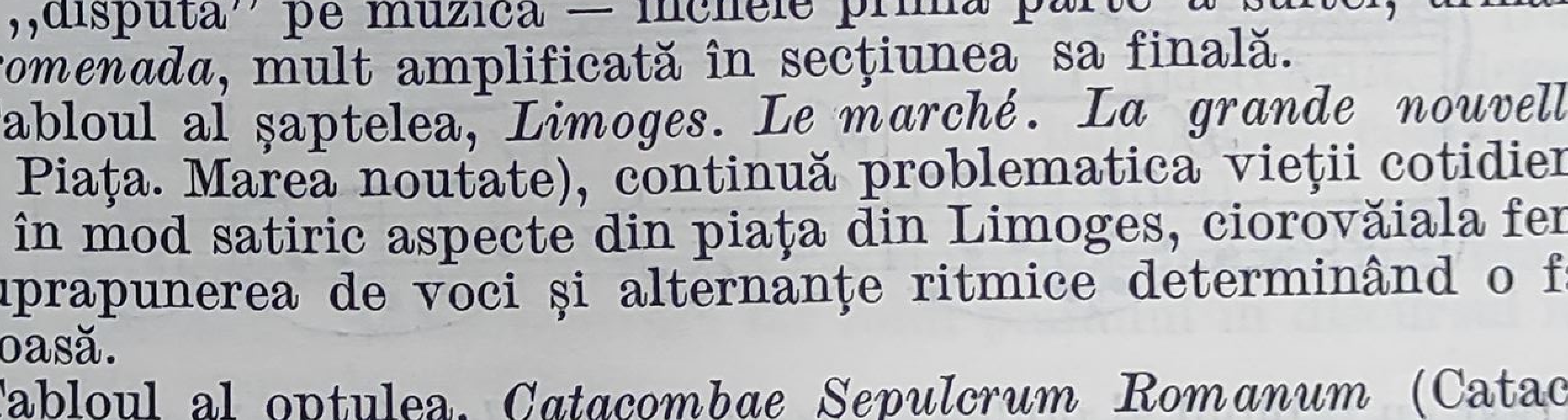


Tabloul al șaselea, *Deux juifs, l'un riche et l'autre pauvre* (Doi evrei, unul bogat și unul sărac), din nou o scenă din viața oamenilor — o adevărată ,,dispută'' pe muzică — încheie prima parte a suitei, urmând din nou *Promenada*, mult amplificată în secțiunea sa finală.

Tabloul al șaptelea, *Limoges. Le marché. La grande nouvelle* (Limoges. Piața. Marea noutate), continuă problematica vieții cotidiene, sugerând în mod satiric aspecte din piața din Limoges, ciorovăiala femeilor, prin suprapunerea de voci și alternanțe ritmice determinând o factură capricioasă.

Tabloul al optulea, *Catacombae Sepulcrum Romanum* (Catacombe-mormânt roman), într-o desfășurare acordică, pe valori mari, cu multe coroane, este dominat de expresia reținută în contrast cu sonoritățile ample ale episodului următor, *Con mortuis in lingua mortua*, în care se aude din nou, pentru ultima oară, tema introducerii.

Tabloul al nouălea, *La cabane sur de pattes de poule (Baba Jaga)*, (Căsuța pe picioare de găină, Baba Iaga), creează din nou atmosfera fantastică și grotescă, prin succesiuni ritmice cu accente asimetrice într-o desfășurare furtunoasă, trecând la ultimul tablou *La grande porte (Dans la capitale de Kiev)* (Marea poartă a bogatârilor în capitala Kiev), cu sonoritățile sale monumentale, un final impunător prin masivitatea și amploarea armonică.



Lucrarea a cucerit de la început publicul şi a atras atenţia unor mari muzicieni ai timpului, ca Debussy şi Ravel, acesta din urmă realizând în 1921 o celebră transpunere orchestrală.

★

Muzica de cameră rusă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea cunoaşte noi dimensiuni prin contribuţia creatoare a lui Alexandr Porfirievici **BORODIN**, savantul chimist şi muzicianul amator, interpret la flaut şi violoncel în formaţii de cameră, cunoscător profund al muzicii vocale şi instrumentale. În creaţia sa, Borodin este un compozitor epic, cu un puternic specific naţional, fantezia sa nestăvilită fiind determinantă în abordarea şi crearea unor genuri noi în muzica instrumentală de cameră rusă.

Restrânsă numeric, creaţia de romanţe a lui Borodin se impune prin melodica clară şi expresivă, purtând pecetea unui talent excepţional. În perioada studenţiei a scris romanţele : *Nu mai iubeşte, frumoasa copilă!* şi *Ascultaţi, prieteni!* cu acompaniament de pian şi violoncel, două cântece pe teme ruse şi *Frumoasa pescăriţă*, pe versuri de Heine.

Pe un plan superior se situează romanţele *Prinţesa mărilor* (1868), *Nota falsă* (1868) şi în special *Cântecele mele sunt pline de otravă* (1868) pe versuri de Heine — adevărate poeme epice de un colorit armonic fermecător şi mai ales balada *Marea* (1878) pe versuri proprii, considerată a fi cea mai profundă dintre romanţele sale, alături de elegia *Spre ţărmurile îndepărtatei patrii* (1881) pe versurile lui Puşkin — o melodie simplă, sinceră, de o mare profunzime, acompaniată sobru şi trist.

Pentru pian, Borodin a creat *Mica suită* (1885), alcătuită din şapte miniaturi *(La mânăstire, Intermezzo, două mazurci, Visuri, Serenada* şi *Nocturna)*, mici tablouri muzicale scrise cu sensibilitate poetică, măiestrie şi rafinament armonic, şi *Parafraze* pentru pian la patru mâini (împreună cu Liadov, Cui şi R. Korsakov).

Atras puternic de muzica instrumentală de ansamblu, Borodin în tinereţe compusese două cvartete, scrise ,,ca la carte'', în spiritul lui Haydn şi Mozart, rămase inedite, lucrările sale reprezentative fiind realizate în anii maturităţii, după 1875, când a creat cele două cvartete de coarde : primul, în la major (terminat în 1879) şi al doilea, în re major (1885).

Cvartetul nr. 1, în la major (1875—1879) este rodul unei îndelungate elaborări şi căutări în vederea găsirii unui drum propriu în muzica de cameră de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Concepţia de ansamblu a cvartetului este profund clasico-romantică atât în alcătuirea sa cvadripartită *(Moderato, Allegro; Andante con moto, Scherzo. Prestissimo; Andante, Allegro risoluto)*, cât şi în fondul muzical liric contemplativ. De remarcat în prima parte prezenţa unei teme luate din finalul *Cvartetului* op. 130 de Beethoven, pe care Borodin o tratează liber în spiritul concepţiei romantice schumanniene, dovadă a unei strânse filiaţii cu muzica clasică şi romantică germană, supunând-o înveşmântărilor armonice şi polifonice deduse din practica muzicală populară rusă.

În muzica cvartetului predomină lirismul şi meditaţia senină în prima parte, descrierea lirico-epică în partea a doua, sclipirea fantastică

în desfășurarea furtunoasă a secțiunii a treia, forța și amploarea cvasi-orchestrală în final.

Cvartetul nr. 2, în re major (1881—1885) evidențiază o gândire și o dramaturgie muzicală, mult mai net clarificate față de primul cvartet. Structura lucrării *(Allegro moderato, Scherzo. Allegro, Notturno, Andante, Andante. Vivace)*, desfășurările muzicale, intimismul dominant determină lirismul liniștit și duios al acestei sincere confesiuni a unui muzician amator. Formele extrem de clare se' conturează cu precizie : sonată în partea întâi, dominată de cantilena diafană a violoncelului,

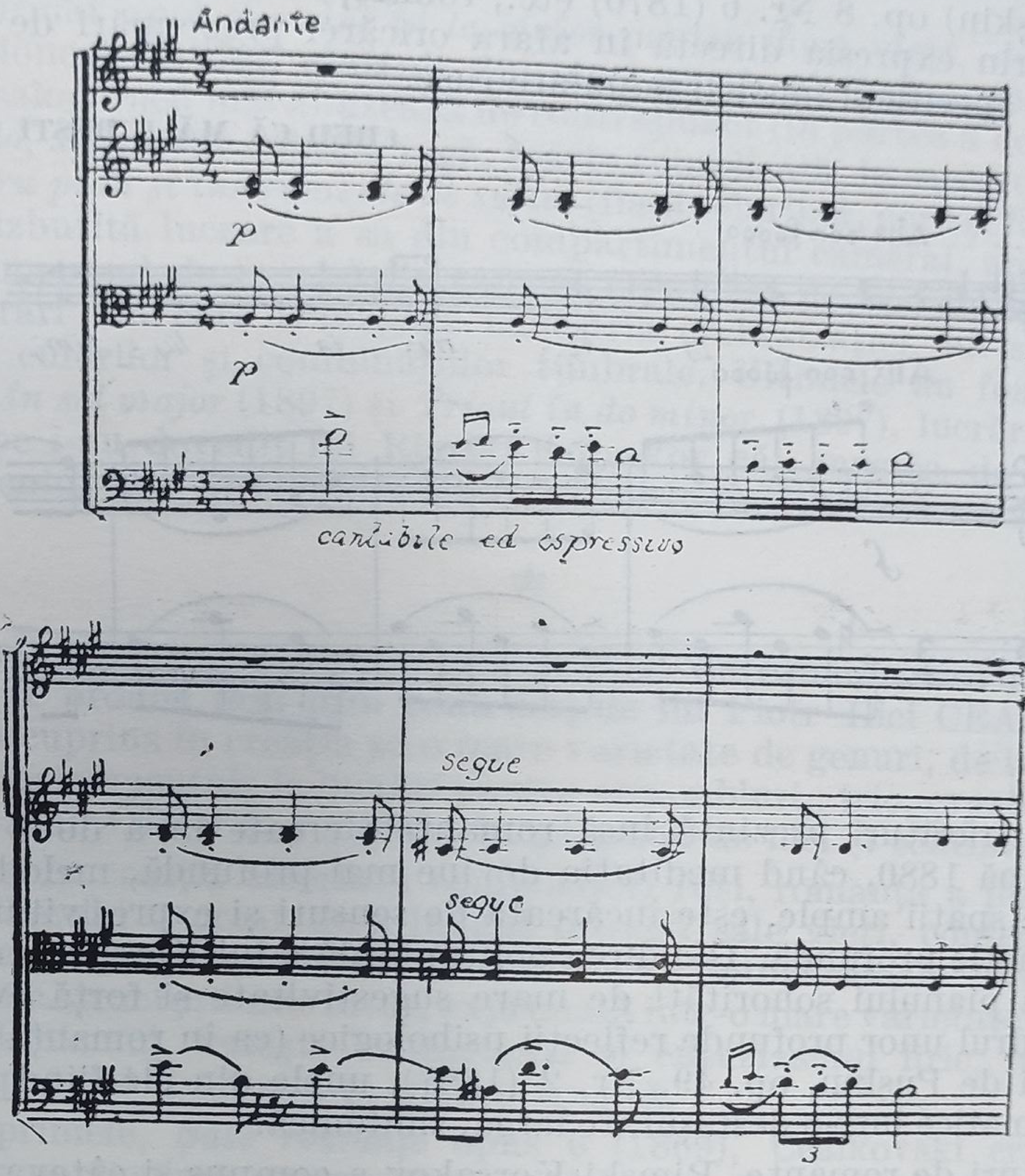


scherzo în partea a doua, de o izbitoare originalitate, reflectată mai ales în melodismul de aleasă sensibilitate, tratat în trio în ritm de vals,



lied compus în partea a treia, *Nocturna*, una dintre cele mai inspirate pagini din creația lui Borodin, cu atmosfera sa poetică, realizată cu aleasă sen-

sibilitate artistică,



rondo-sonată în ultima parte, construit pe temeiul unei teme avântate de joc, tratată într-un stil polifonic particular din care profilul folclorului rus transpare, conferind lucrării semnificaţii proprii naţionale.

★

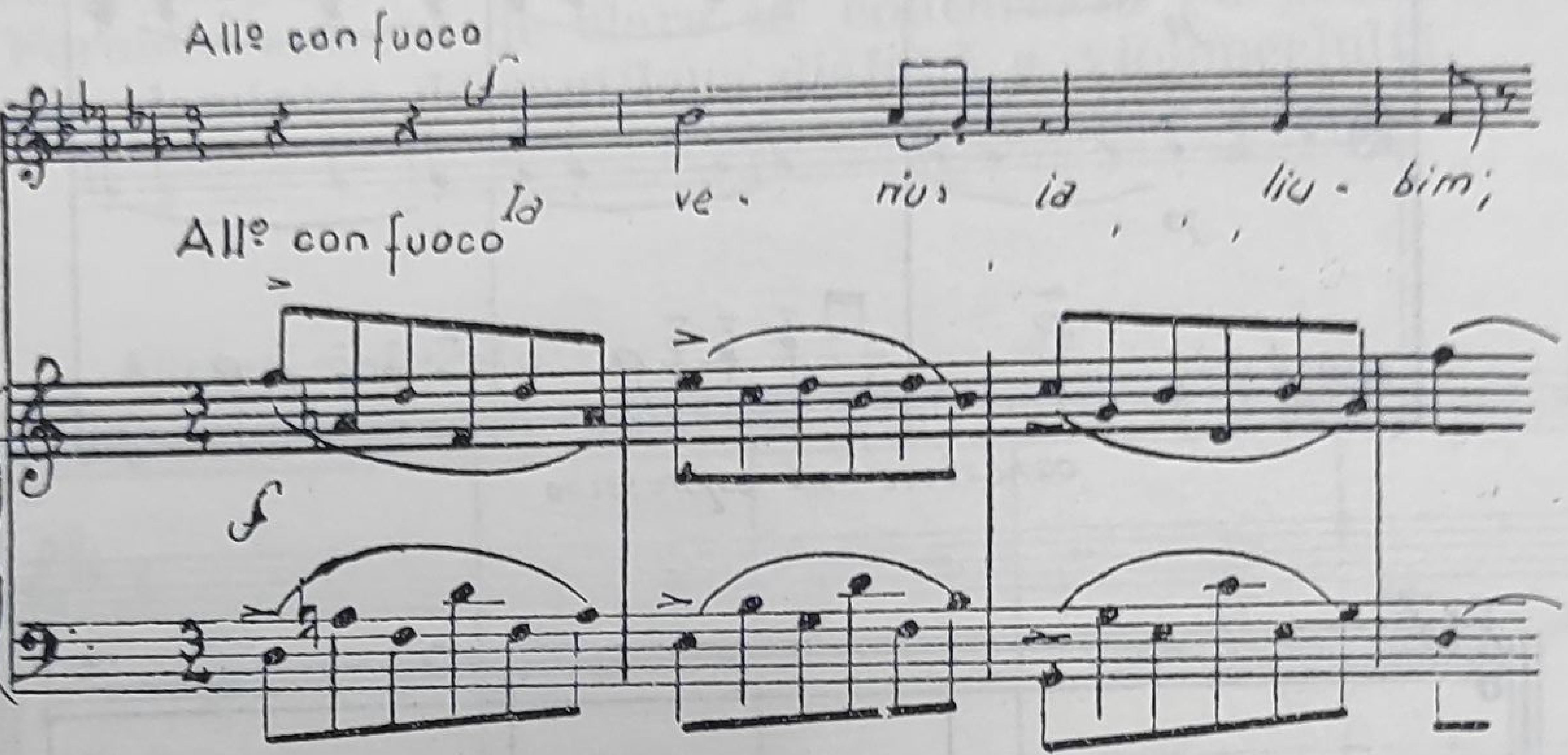
Pe coordonate asemănătoare îşi înscrie creaţia de cameră şi Nicolai A. Rimski-KORSAKOV, al cărui talent prodigios şi original a determinat apariţia unor lucrări de seamă ce s-au înscris la loc de frunte în muzica rusă de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

Romanţele sale pline de poezie, imagistice, au darul de a emoţiona puternic şi profund, constituindu-se ca adevărate poeme de mare varietate tematică în alcătuirea muzicală. Pentru Rimski-Korsakov, romanţa a fost laboratorul în care şi-a plămădit şi şi-a cristalizat stilul vocal pe care l-a afirmat şi dezvoltat apoi în operele sale.

Într-o primă perioadă, până în 1870, romanţele sale sunt pătrunse de lirismul cald, liniştea sufletească, împăcarea şi sentimentele nobile, ca în : *Apropie-ţi obrazul de obrazul meu*, (pe versuri de H. Heine) op. 2 Nr. 1 (1865), *Noapte meridională* (pe versuri de H. Scerbin) op. 3 Nr. 2

și *Un nor mic de aur* (pe versuri de Lermontov) op. 3 Nr. 3 (1866), *Taina* (pe versuri de Chamisso) op. 8 Nr. 3 (1868), *Cred că mă iubești* (pe versuri de Pușkin) op. 8 Nr. 6 (1870) etc., romanțe admirabile prin melodismul lor, prin expresia directă în afara oricărei preocupări de a realiza coloritul și specificul muzicii populare ruse. [311]

CRED CĂ MĂ IUBEȘTI



Alte trăsături prezintă însă romanțele create în a doua perioadă, situată după 1880, când meditația devine mai profundă, melodia se desfășoară pe spații ample, este încărcată de sensuri și expresivitate, producând o emoție profundă. Gândirea politimbrală a lui Korsakov determină în partida pianului sonorități de mare sugestivitate și forță evocatoare, creând cadrul unor profunde reflecții psihologice (ca în romanța *Proorocul* pe versuri de Pușkin, op. 49, Nr. 2 (1897), unele din ele fiind adevărate scene dramatice într-o desfășurare largă, simfonică.

Alături de romanțe, Rimski-Korsakov a compus și câteva miniaturi pentru pian, cunoscute și apreciate în lumea muzicală rusă, fără a atinge nivelul și valoarea lucrărilor lui Musorgski și Ceaikovski.

Acestea sunt *Impromptu*, *Novelette*, *Scherzino* și *Studiu* op. 11, *Valsul în do diez major*, op. 15, *Fuga în do diez minor* op. 16, *Șase fugi pentru pian* op. 17 și *Fuga pe tema B-A-C-H*.

Și pentru formațiile de cameră, Rimski Korsakov a compus câteva lucrări. *Trioul în do minor* (1897), *Cvartetul de coarde în fa major* op. 12 (1874), *Cvartetul de coarde pe tema ,,B(e)-la-ef''* (partea I) [312], *Cvartetul de coarde pe teme rusești în si minor* (1879), transformat ulterior în *Simfonietta pentru orchestră*, *Cvartetul de coarde în sol major* (1897), *Cvintetul în si bemol major* (1876) și *Sextetul de coarde în la major* (1876).

Prima dintre aceste lucrări, în ordinea cronologică a compunerii lor, *Cvartetul de coarde în fa major* op. 12 (1874) este o lucrare scrisă după tiparele tradiționale, într-o tratare polifonică excesivă cu ,,mult contra-

---

[311] V. V. Stasov, *Studii* vol. II, pag. 390.

[312] Mitrofan Beliaef (1836—1904) editor, mare admirator al compozitorilor din ,,Grupul celor cinci''. În cinstea lui a fost compus, în colectiv, un cvartet la care au participat Borodin, R. Korsakov și alții.

punct în formă de fugato'' ceea ce l-a determinat pe compozitor să afirme ,,în acest cvartet eu nu sunt eu''. [313]

A urmat apoi *Sextetul în la major* pentru două viori, două viole și două violoncele (1876), alcătuit din cinci părți sub forma unei suite, în care Korsakov încă mai abuzează de contrapunct (în partea a doua, *Allegro scherzando*, a realizat o dublă fugă, foarte complicată, la șase voci) și *Cvintetul pentru pian și instrumente de suflat* (flaut, clarinet, corn și fagot, 1876), cea mai izbutită lucrare a sa din compartimentul cameral, ambele scrise pentru concursul de muzică de cameră organizat de Societatea muzicală rusă, lucrări din care transpare măiestria orchestrației, un simț excepțional al culorilor și combinațiilor timbrale. Ultimele au fost *Cvartetul de coarde în sol major* (1897) și *Trioul în do minor* (1897), lucrări mai puțin izbutite ce i-au dovedit lui Rimski-Korsakov că ,,muzica de cameră nu este domeniul său'' determinându-l ,,să nu le publice'' [314].

★

Împliniri de excepție în aria muzicii de cameră rusă din această perioadă se produc însă prin contribuțiile lui Piotr Ilici CEAIKOVSKI, cel care a cuprins în creația sa o mare varietate de genuri, de la miniaturi vocale și instrumentale la lucrări pentru ansambluri : trio, cvartete, sextet, într-o alcătuire diversă, redând o largă gamă de idei și sentimente.

Ca și în creația celorlalți compozitori ruși, romanța a fost genul în care Ceaikovski a creat de-a lungul întregii sale vieți, conferindu-i noi dimensiuni expresive, determinate de sfere intonaționale inedite, ca o consecință a structurii sale lirice, exprimată într-o mare varietate de nuanțe, de la optimismul, voioșia contagioasă și entuziasmul liric, la expresia elegiacă, patosul dramatic și trăirea tragică.

În primele, *Șase romanțe* opus 6 (1869), Ceaikovski cristalizează deja unele particularități specifice stilului său : firescul expresiei melodice cu intonații de cânt popular, într-o înveșmântare sonoră complexă, în care acompaniamentul instrumental se constituie drept parte integrantă a discursului muzical.

În cele *Șase romanțe* opus 16 (1872) melodiile sunt simple, cantabile, într-o desfășurare firească, câștigând în declamație, compozitorul tinzând spre expresia concentrată și lapidară. Aceste trăsături sunt caracteristice și pentru cele *Șase romanțe* opus 27 și *Șase romanțe* opus 28 (1875) în care Ceaikovski lărgește arhitecturile muzicale în funcție de conținutul poetic, cum se întâmplă de pildă în romanța *Nu, nu-i voi spune niciodată numele*, pe versuri de P. Grekov (din A. Musset), în care forma adoptată este apropiată celei de sonată ; sau romanța *Șiragul de mărgele*, pe un text de L. A. Mei, care este realizată în spiritul baladei volcal-instrumentale de factură populară.

O nouă dimensiune este conferită romanței de către Ceaikovski în creația sa de după anul 1880, prin lărgirea considerabilă a tematicii, prin canalizarea inspirației și expresiei muzicale spre zonele dramatismului, ale

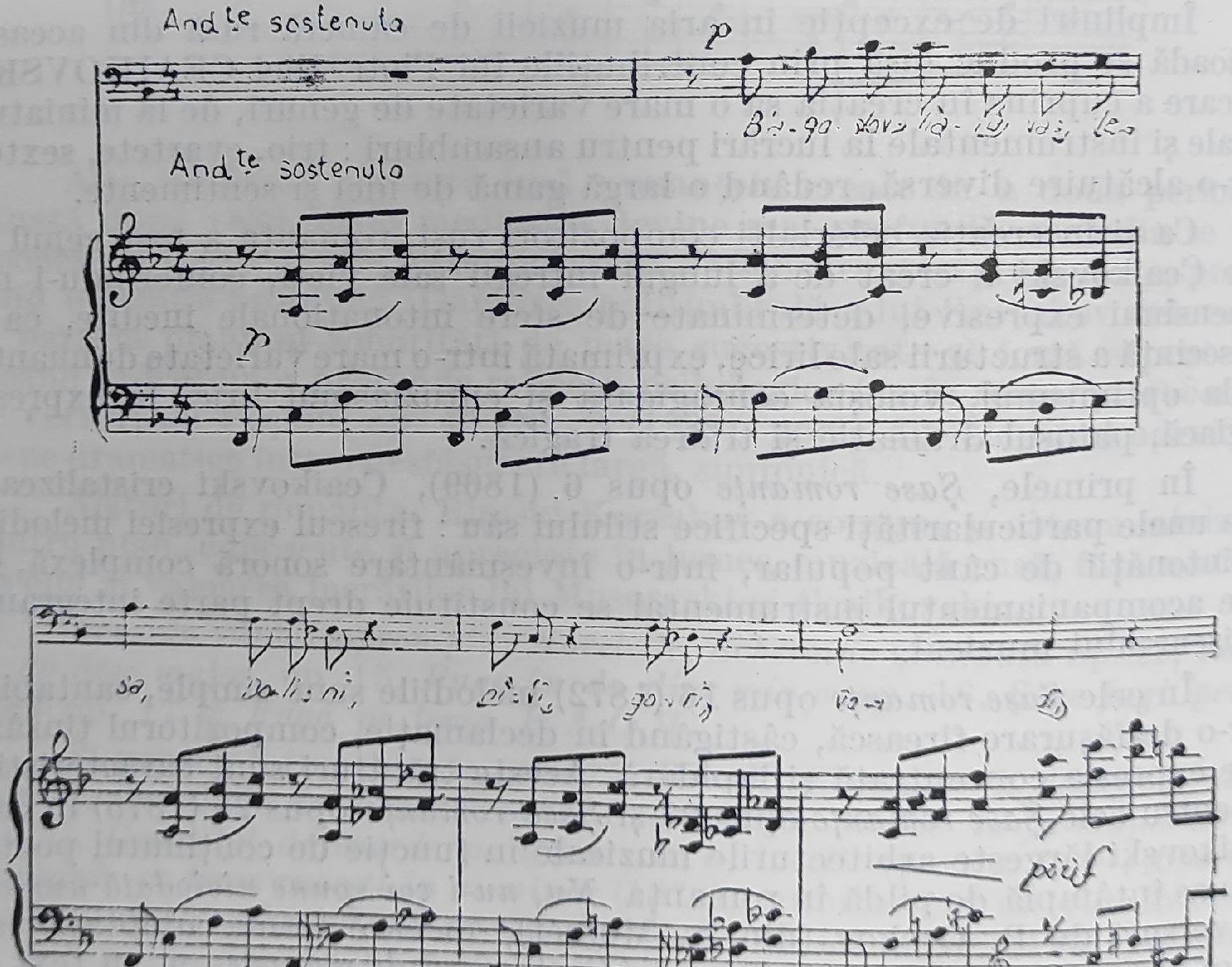
---

[313] Rimski-Korsakov, *Cronica vieții mele muzicale*, op. cit., pag. 135.
[314] Rimski-Korsakov, op. cit., pag. 311.

filozofiei generalizatoare, pentru exprimarea unor stări psihice tensionale și a unui zbucium interior profund, pentru a căror realizare muzicală se recurge la forme ample eterogene, în ciuda unei simplități melodice neobișnuite.

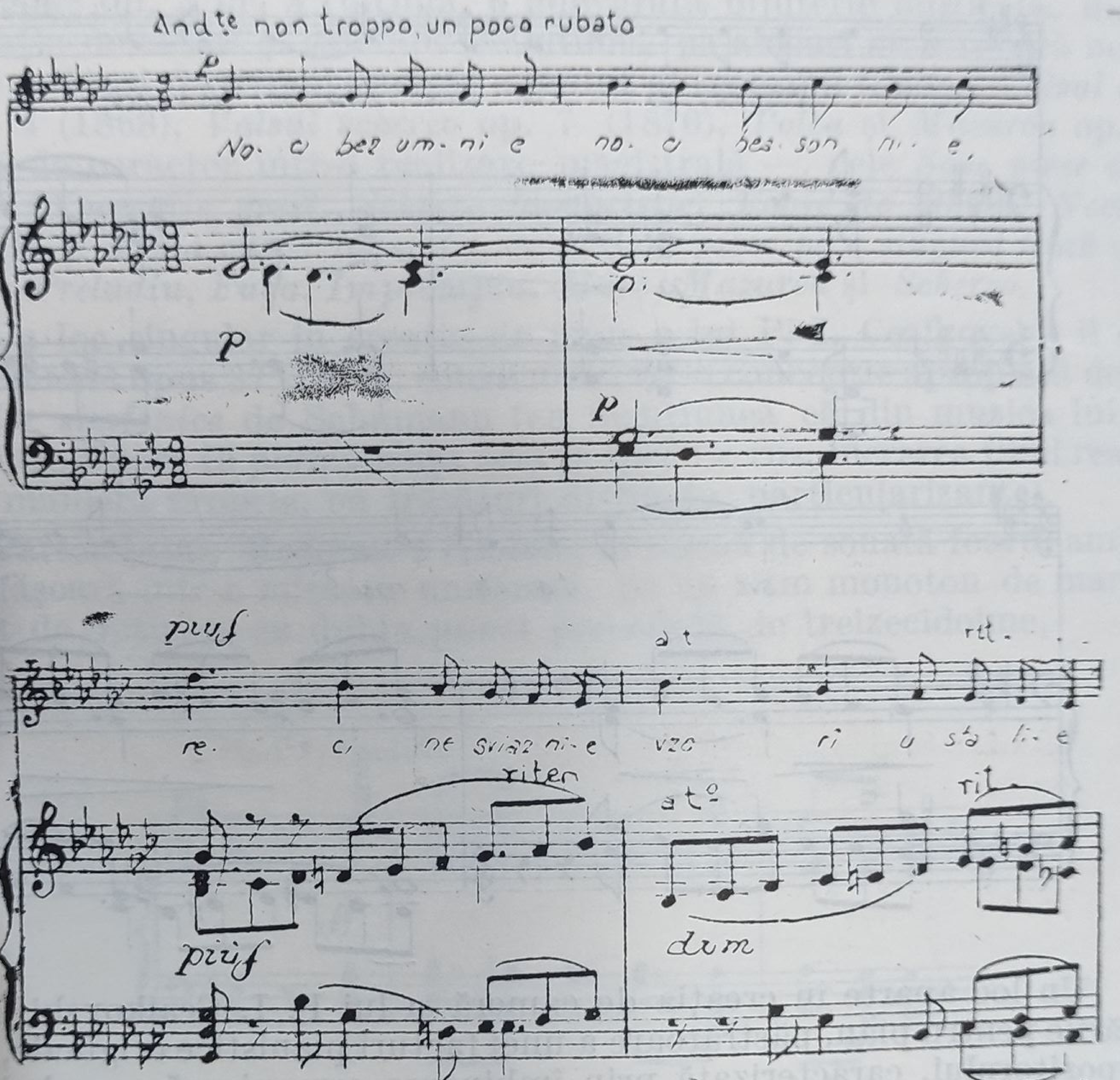
Astfel, în romanța *În iureșul balului zgomotos*, opus 38 (1878), pe versuri de A. Tolstoi, Ceaikovski subliniază sensul profund al singurătății tragice, printr-o muzică melancolică de tipul valsului lent, realizând un fel de scenă de bal din care transpare meditația profundă.

Tot astfel, în romanța *Vă binecuvântez păduri*, op. 47 (1880), de asemenea pe o poezie de A. Tolstoi, una dintre cele mai mărețe creații ale liricii vocale ceaikovskiene, sensul filozofic al ideii contopirii și comuniunii perfecte a omului cu natura a declanșat în compozitor vibrația puternică, realizând în muzică un adevărat imn închinat omului, frumuseții sale morale. Desfășurarea înflăcărată a acestei romanțe, amploarea semnificațiilor și realizarea muzicală o apropie de dimensiunile și structura poemului simfonic.

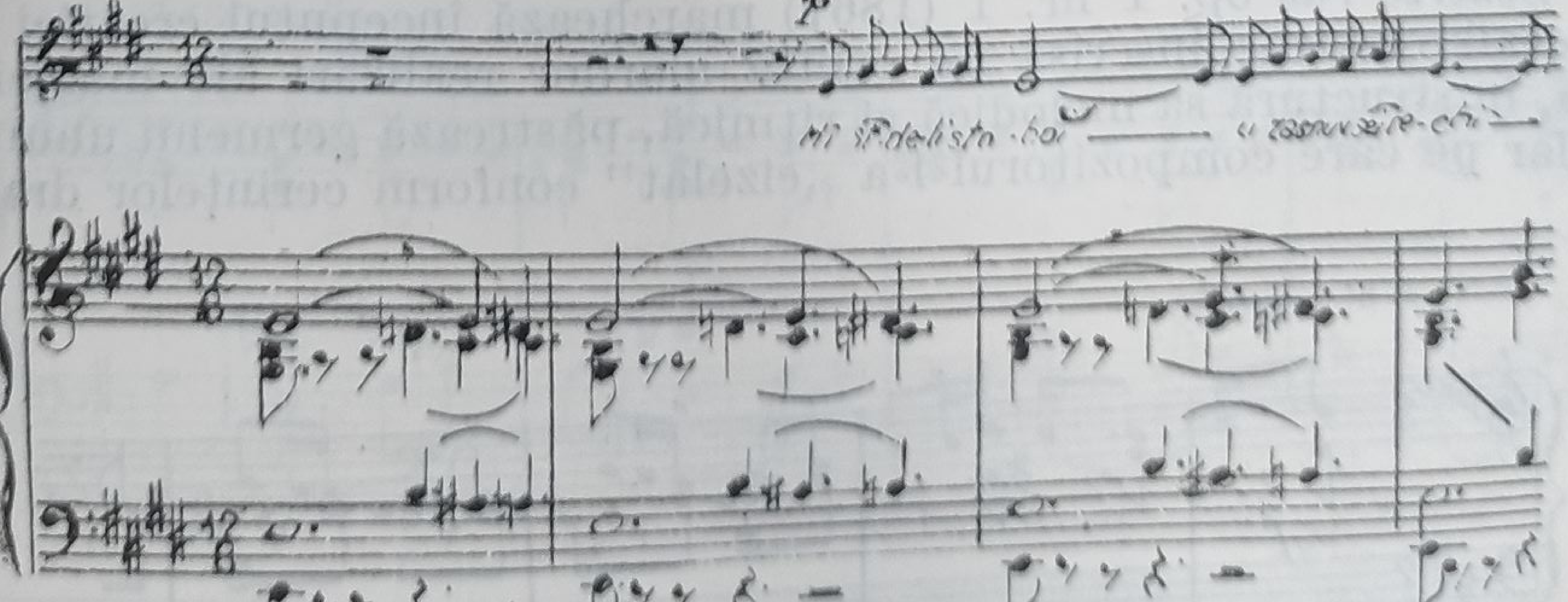


Expresia sumbră, tragică se accentuează în ultimele romanțe cuprinse în opus 60 (1886) și în opus 73 (1893), în care sentimentul inutilității, al unei existențe triste, al conștiinței neîmplinirii spirituale se fac simțite din ce în ce mai accentuat. Textele alese de Ceaikovski corespund întru totul stării sale de spirit și aparțin lui Apuhtin, A. Tolstoi, Rathaus, Mei etc.

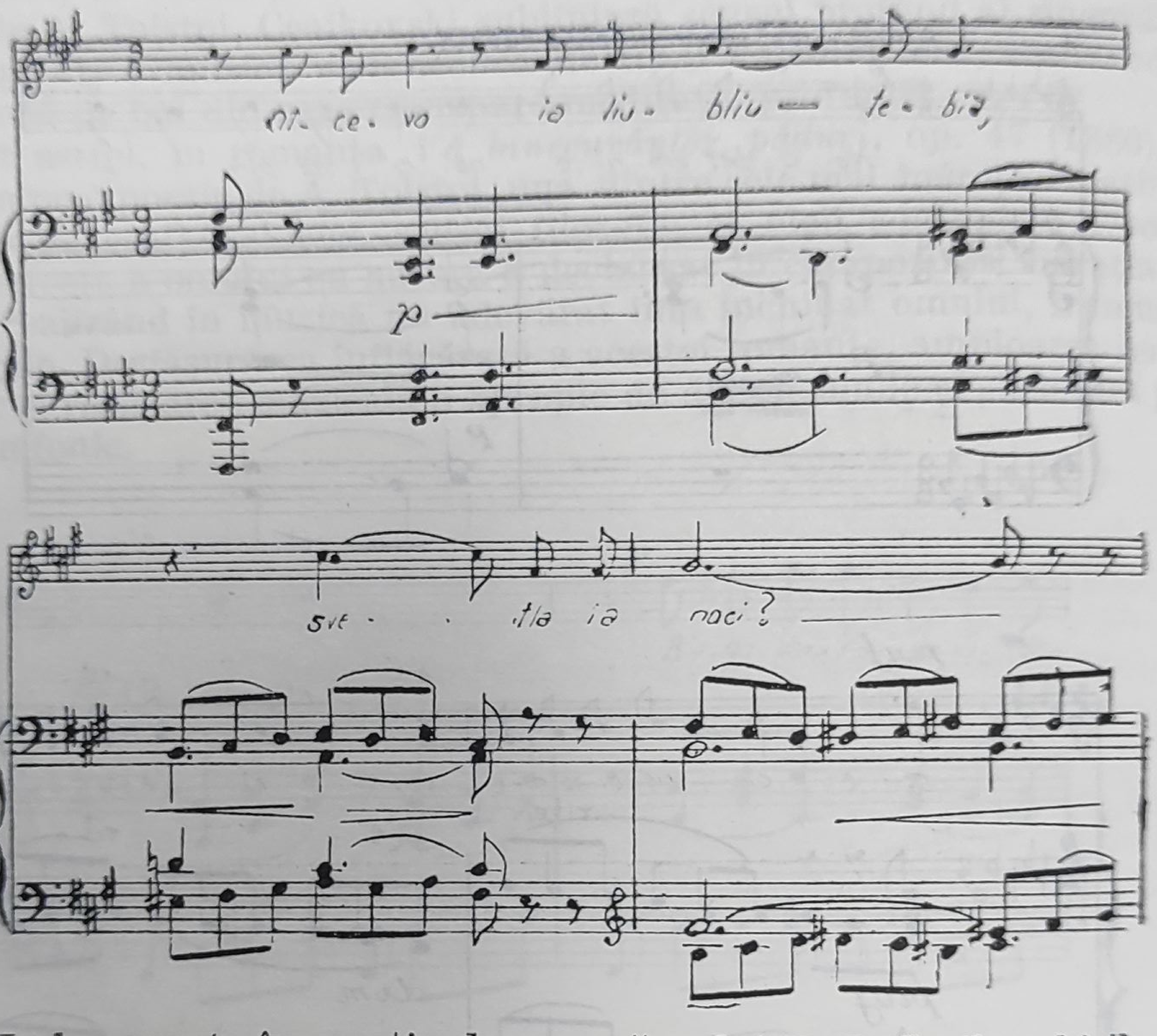
Iată, de pildă, romanța *Nopți nebune, nopți albe* op. 60 (1886) pe versuri de Apuhtin, desfășurată recitativic, cu intonații melodramatice, într-o curgere monocromă, fără culminații impunătoare, redând o adevărată prăbușire spirituală,



sau romanța *Am stat împreună* op. 73 (1893), în care melodia capătă contururi sobre, într-o alcătuire variată din care răzbate sentimentul melancoliei, al regretului și căinței târzii, al unei iubiri neîmpărtășite ;

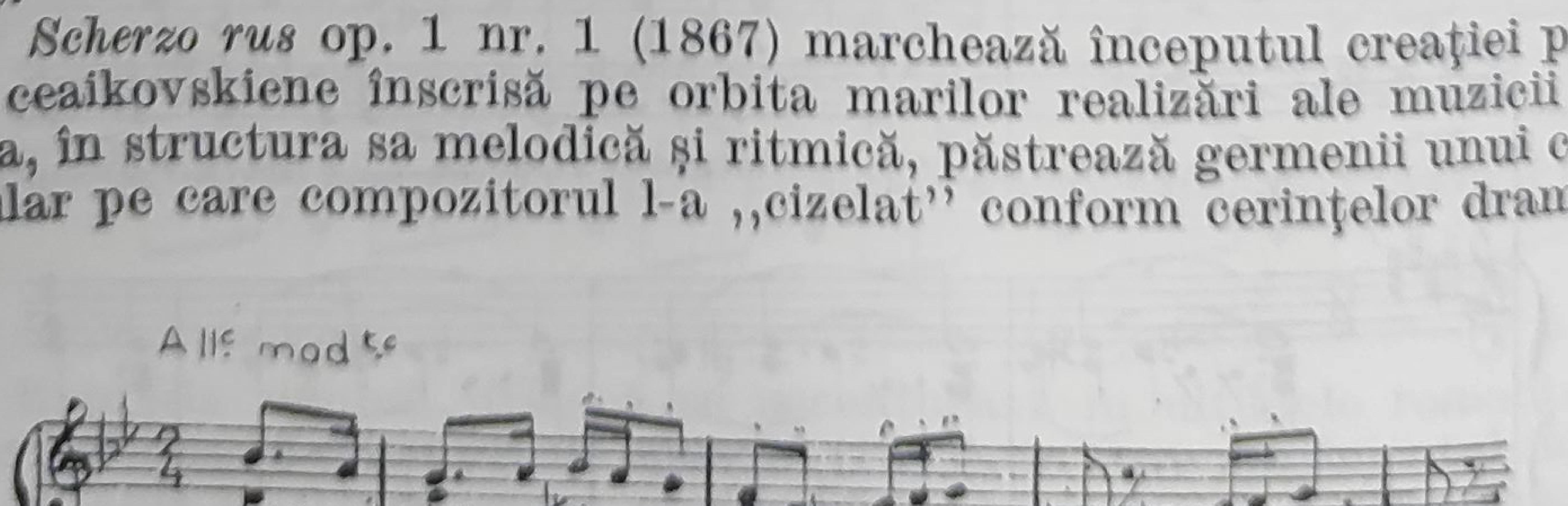


sau ultima sa romanţă, *Noaptea* op. 73 (1893) pe versuri de Rathaus, cu expresia ei tragică, dureroasă, o adevărată presimţire a unui sfârşit apropiat şi iminent, aşa cum este redat de textul poetic : ,,Păleşte lumina slabă a lumânării . . ./Rătăceşte întunericul trist . . ''



Un loc aparte în creaţia de cameră a lui P. I. Ceaikovski îl ocupă lucrările pentru pian, păstrătoare a unei facturi pianistice originale, proprii compozitorului, caracterizată prin îmbinarea armonioasă a melodismului expresiv cu sonorităţile ample, simfonice. Ceaikovski evită stilul facil, virtuozitatea în sine, creând pagini muzicale de o mare forţă generalizatoare în planul expresiei şi al sugestivităţii poetice. Aceste trăsături caracterizează creaţia sa de la *Scherzo rus* la *Marea sonată* şi *Album pentru copii*.

Scherzo rus op. 1 nr. 1 (1867) marchează începutul creaţiei pianistice ceaikovskiene înscrisă pe orbita marilor realizări ale muzicii ruse. Tema, în structura sa melodică şi ritmică, păstrează germenii unui cântec popular pe care compozitorul l-a ,,cizelat'' conform cerinţelor dramaturgice.



De altfel, pe parcurs, capătă noi înfăţişări în diferite variante, impunându-se ritmul de toccată care, în final — în *Presto* — devine o adevărată dezlănţuire stihinică a unor ritmuri dansante.

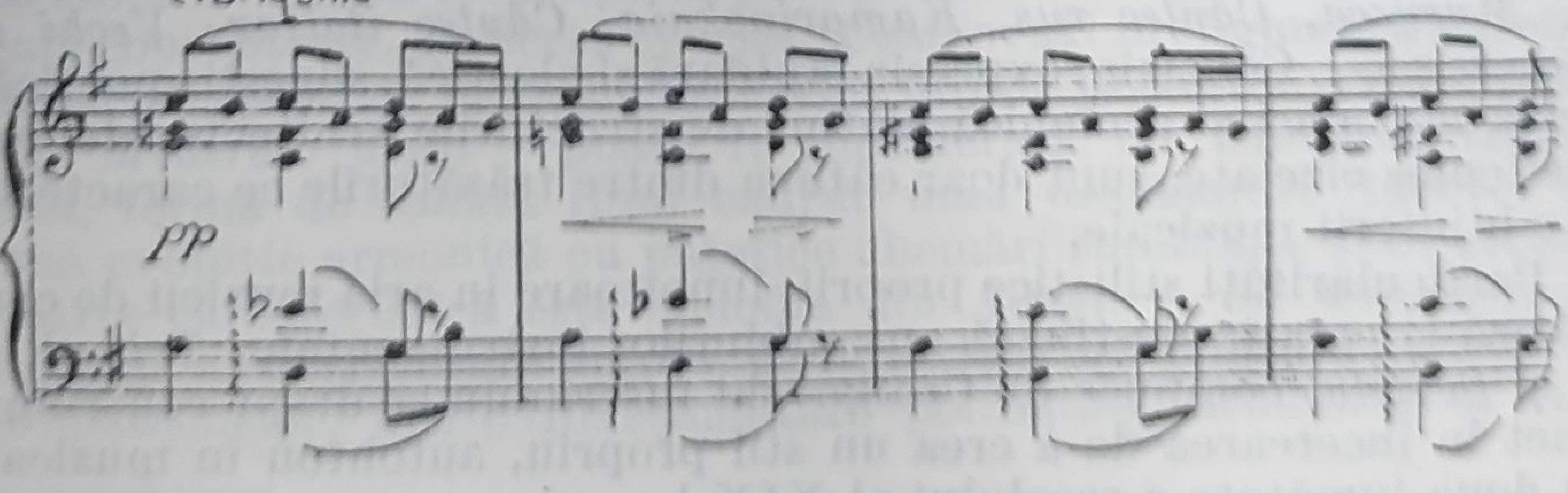
Aceeaşi factură pianistică evidenţiază şi cele trei piese cuprinse în opus 2 (1864) : *Razvalina zamba* op. 2 Nr. 1, *Scherzo* op. 2 Nr. 2 şi *Cântec fără cuvinte* op. 2 nr. 3 (ultima, o adevărată bijuterie muzicală, distinsă prin graţia melodică şi armonia sa intimă, pe alocuri cu o uşoară notă de tristeţe, alături de ritmul energic avântat al secţiunii finale), *Valsul capriciu* op. 4 (1868), *Valsul scherzo* op. 7 (1870), *Polca* şi *Mazurca* op. 9 — dansuri de caracter într-o realizare magistrală —, cele *Şase piese* op. 19 (1873), *(Vecerniie grezi, Scherzo humoristic, Foaie de album, Nocturnă, Capriccio* şi *Tema cu variaţiuni)*, cele *Şase piese pe o singură temă* op. 21 (1873) : *Preludiu, Fuga, Impromptu, Marş, Mazurca* şi *Scherzo.*

Un loc singular în creaţia de pian a lui P. I. Ceaikovski, îl ocupă *Marea sonată* opus 37 (1878), construită într-o concepţie apropiată de stilul *Studiilor simfonice* de Schumann (cu menţiunea că din muzica lui Ceaikovski transpare în permanenţă acel iz specific rus, lucrarea fiind realizată într-o manieră proprie, cu trăsături distincte, particularizante).

Partea întâi, *Moderato e risoluto*, în formă de sonată foarte amplă [315] se desfăşoară într-o mişcare uniformă, pe un ritm monoton de marş, imprimat de optimea cu dublu punct precedată de treizecidoime,



contrastul fiind realizat prin introducerea, ca temă a doua, a secvenţei gregoriene *Dies irae* care primeşte o expresie lirică,



[315] Numai partea întâi poate fi considerată ca o sonată de sine stătătoare.

amplificată de sonorităţile ample ale scriiturii pianistice, preponderent armonică.

Partea a doua, *Andante non troppo quasi moderato*, se distinge prin atmosfera poetică pe care o creează, specificul ceaikovskian al meditaţiei profunde fiind definitoriu, în ciuda unor asemănări melodice cu *Preludiul în mi minor* de Chopin.



Scherzo — partea a treia, *Allegro giocoso* — este realizat în maniera-i proprie, aici având rolul de a spulbera vălul melancolic şi starea de visare create în partea anterioară. Caracterul fantastic al expresiei muzicale a impus o scriitură densă, într-o ţesătură armonică şi polifonică măiestrită, determinând execuţia dificilă din punct de vedere tehnic a părţii respective.

Finalul — *Allegro vivace* — încununează această sonată prin atmosfera sărbătorească imprimată de ritmurile de dans, în alcătuirile melodice modale, apropiate de stilul cântecelor ucrainiene. Impresionantă este coda acestei părţi, realizată pe o lungă pedală de sol major (tonică), într-o continuă subţiere a sonorităţilor şi a intensităţilor, cu excepţia acordurilor finale expuse într-un violent *ff*.

Cele mai cunoscute dintre lucrările lui Ceaikovski rămân însă *Anotimpurile* opus 37 bis (1876), un ciclu de douăsprezece piese de caracter, inspirate de texte poetice aparţinând mai multor autori, în care compozitorul îşi exprimă muzical o anumită stare de spirit pe care o încearcă de-a lungul celor douăsprezece luni ale anului, începând cu ianuarie şi terminând cu decembrie. De o mare varietate tematică este şi *Album pentru copii* op. 39, un ciclu de douăzeci şi patru de piese programatice miniaturale, inspirate din lumea celor mici (*Gânduri de dimineaţă*, *Joc în grădină*, *Mama*, *Vals*, *Mazurca*, *Cântec rus*, *Kamarinskaia*, *Cântec italian*, *Vechi cântec franţuzesc* ş.a.). Concizia, expresia lapidară şi plastică, sugestia poetică, frumuseţea melodică şi armonică alături de structurile arhitecturale, extrem de meticulos cizelate, sunt doar câteva dintre trăsăturile ce caracterizează aceste bijuterii muzicale.

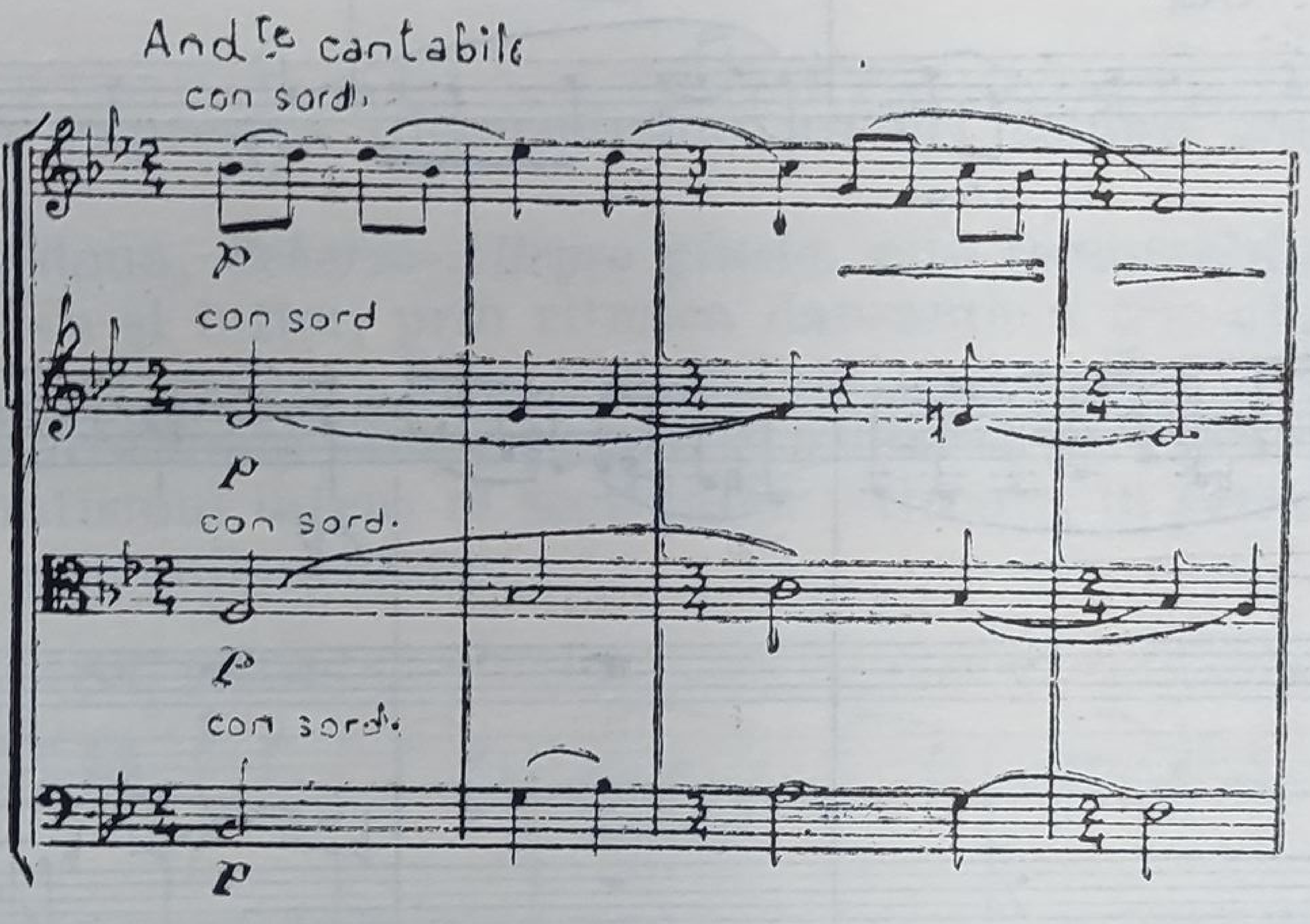
Particularităţi stilistice proprii, înnoitoare în aria muzicii de cameră, reliefează şi creaţia destinată ansamblurilor instrumentale, *Trio*-ul, *Cvartetele* şi *Sextetul* compuse de Ceaikovski înscriindu-se drept contribuţii de răsunet în încercarea de a crea un stil propriu, autohton în muzica rusă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Respectând cronologia, vom menţiona mai întâi cvartetele de coarde, Ceaikovski fiind creatorul acestui gen în muzica rusă, ce va cunoaşte în

perioada următoare o puternică înflorire, prin Borodin, Rimski Korsakov, Glazunov, Miaskovski și Șostakovici.

Prima încercare — *Cvartetul în si bemol major* [316] — datează din perioada anilor 1865 și se remarcă prin bogăția sa melodică, de factură modală, la baza lucrării aflându-se un cântec popular ucrainian, într-o măiestrită tratare cvartetistică.

Adevăratul model clasic de cvartet rus este realizat însă în *Cvartetul nr. 1, în re major*, opus 11 (1871), o reușită surprinzătoare, izvorâtă din credința în viabilitatea acestui gen și în posibilitatea adaptării lui la specificul național. Concepția de ansamblu este clasico-romantică, surprinzând însă prin unitatea și echilibrul formei, pregnanța tematică și înaltul profesionism. Din cele patru secțiuni (*Moderato e semplice* — în formă de sonată ; *Andante cantabile* — în formă de lied, o adevărată romanță sentimentală, de autentică specificitate rusă ;



Scherzo-Allegro non tanto e con fuoco, ritmat și sprințar cu momente de capriciozitate și bizarerie, accentuate și de instrumentația colorată și *Finalul-Allegro questo*, strălucitor și impunător prin amploarea sonoră) răzbat lirismul și patetismul atât de specifice tuturor lucrărilor acestei perioade.

Cvartetul nr. 2, în fa major, opus 22 (1874), considerat de autor drept ,,cea mai bună lucrare'' a sa ,,realizată ușor și simplu'', . . . ,,scris aproape dintr-o suflare'' [317], se evidențiază prin profunzimea gândirii și exprimării muzicale concentrate. În acest cvartet, Ceaikovski prefigurează patetismul și melancolia specifice lucrărilor sale din ultima perioadă. Prima parte — *Adagio. Moderato assai* — poate fi considerată un adevărat triumf al melodiei, forma de sonată fiind cadrul unor desfășurări fluente, într-o continuă evoluție armonică cu patetice chemări subliniate și în orchestrație. Foarte caracteristică este melodia din *Adagio* — un solo încredințat viorii prime —, desfășurată amplu, cu inflexiuni modulatorii date de bogăția cromatismelor, într-o înveșmântare polifonică, armonică și ritmică

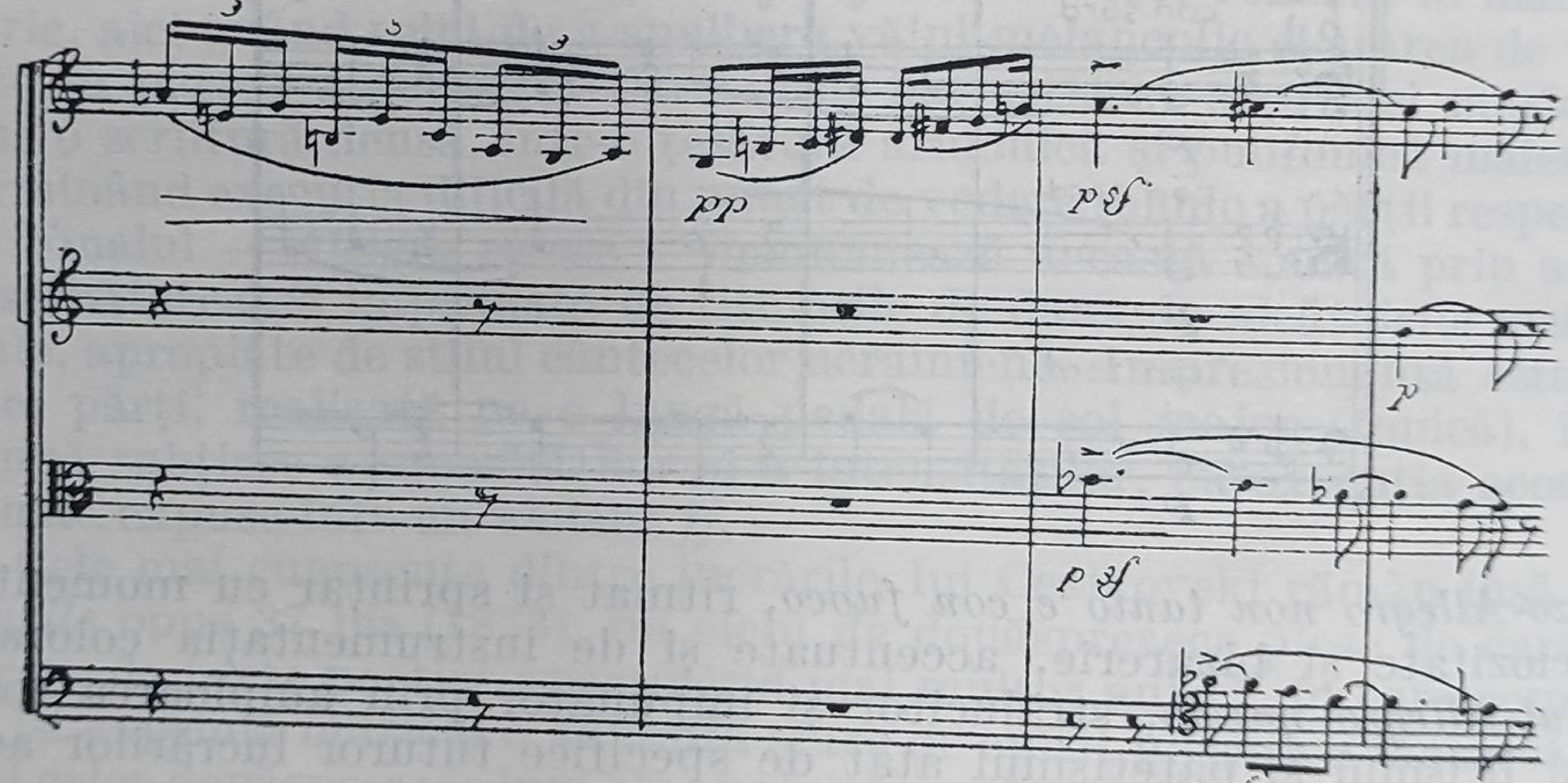
---

[316] Lucrarea este monopartită — ceea ce a determinat pe unii comentatori să o considere neterminată. Vezi, P. I. Ceaikovski, *Cvartete*, Moscova, 1958, pag. 5.

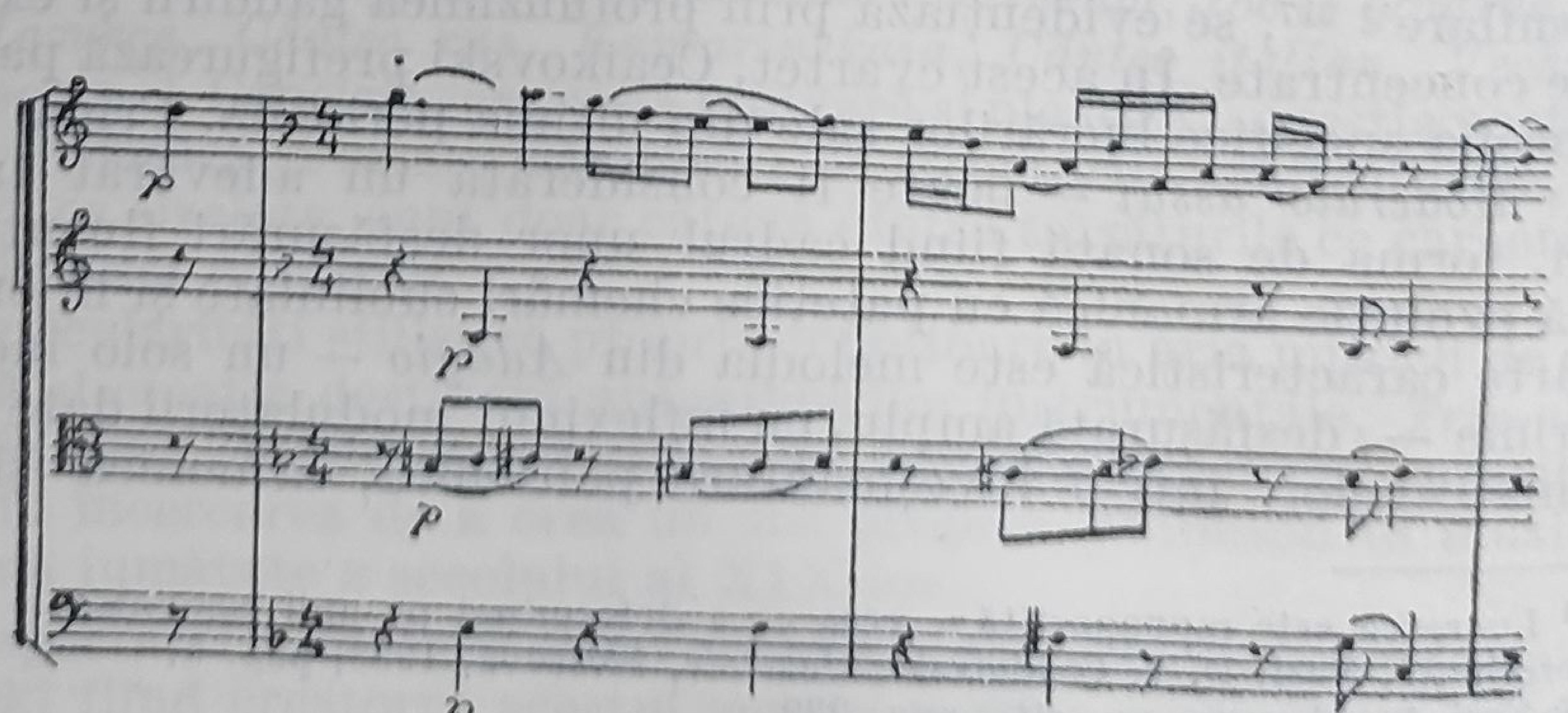
[317] Vezi A. Alșvang, op. cit., pag. 239.

măiestrită, din care triumfă patetismul său distinct, combinațiile timbrale determinând culminații de amploare orchestrală,

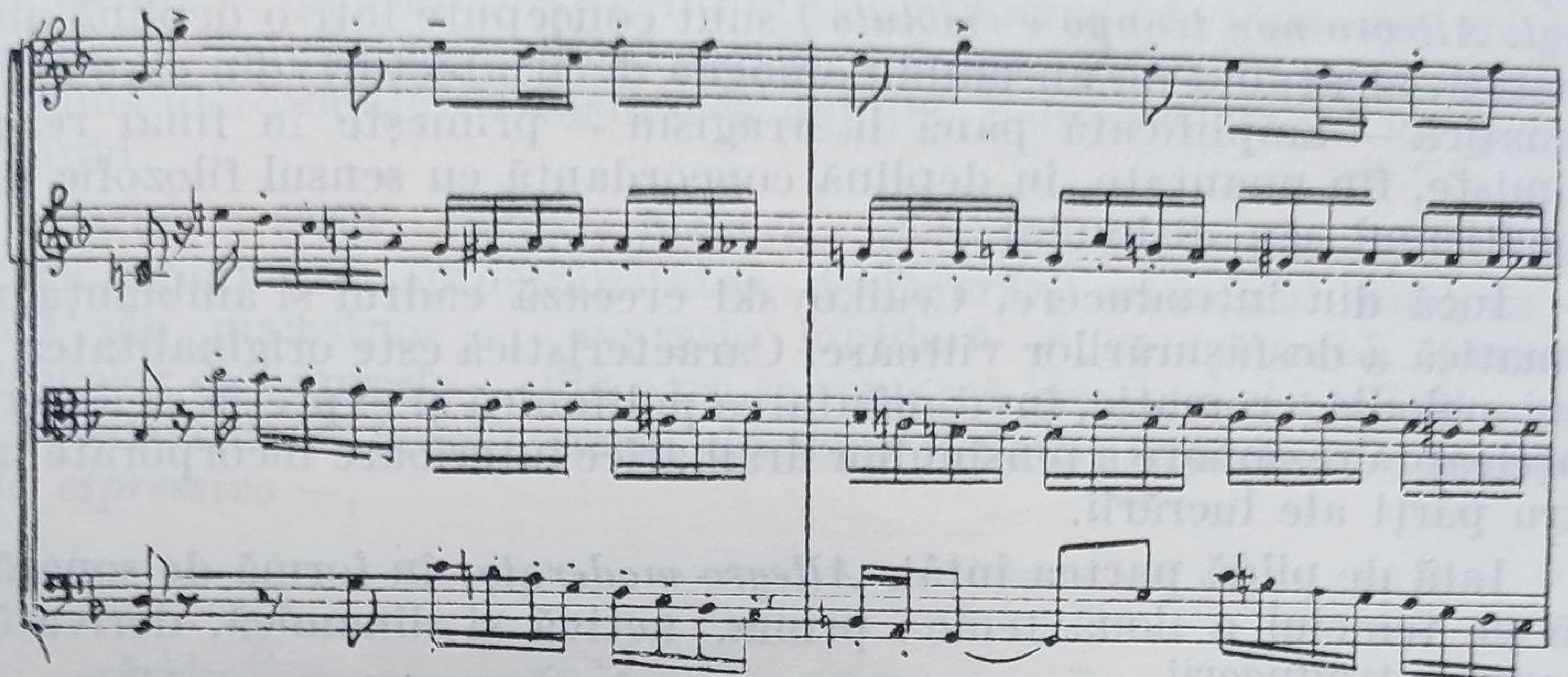




pregătind expunerea temei întâi a formei de sonată, bogată în figurații melodice,

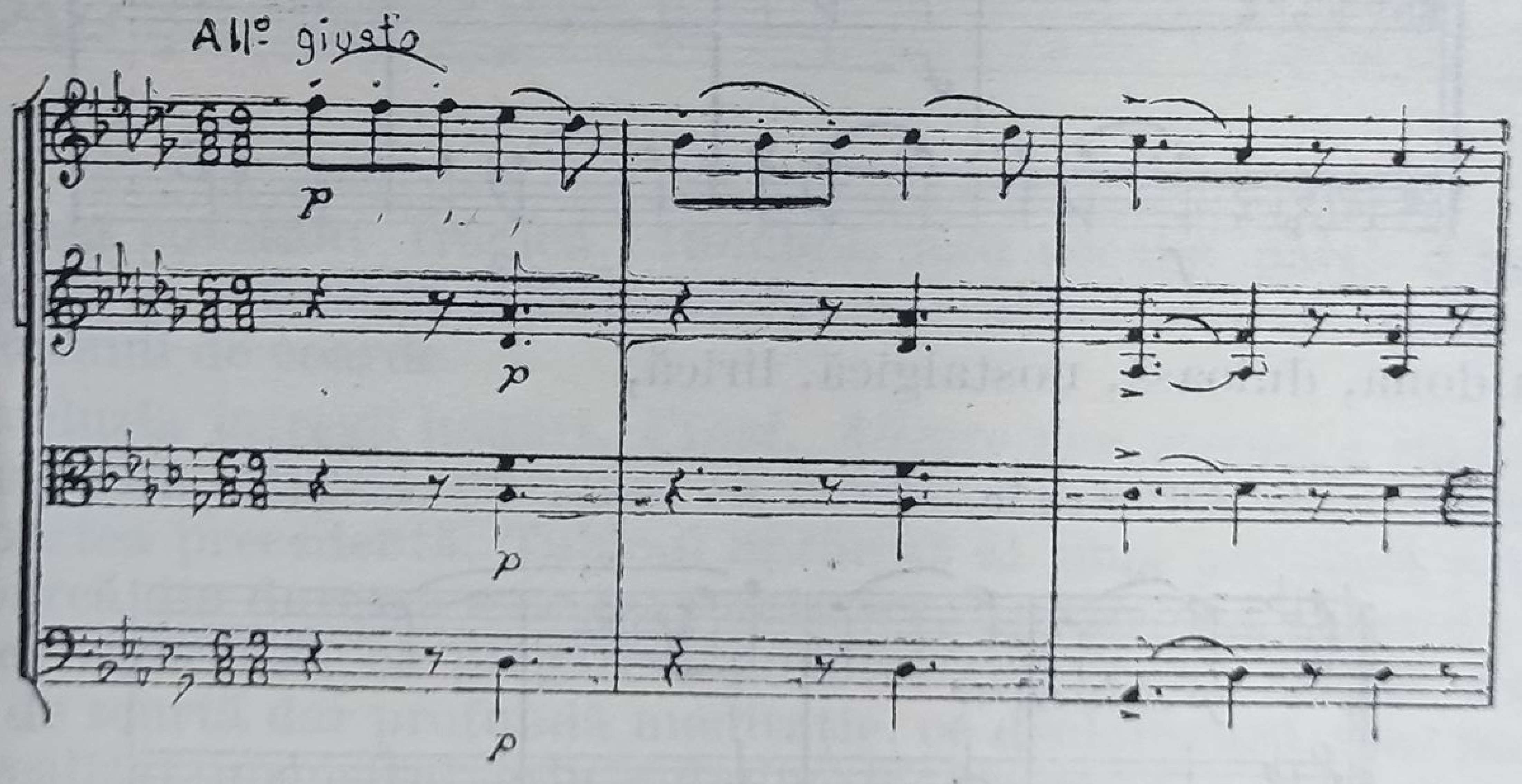


ce se continuă cu tema a doua, ritmică și energică,



de mare forță expresivă, determinând arcuiri sonore ample, oarecum uniforme.

Partea a doua, *Scherzo-Allegro giusto*, este remarcabilă prin relieful său liric, generos și intim, prin ritmica dansantă a trio-ului, cu izul său folcloric, realizând legătura între partea întâi și a treia — *Andante ma non tanto* —, unică prin tonul său particular și profund, prin patetismul răscolitor, prin dramatismul intens al secțiunilor extreme, în contrast cu strălucirea sonoră a secțiunii mediane.



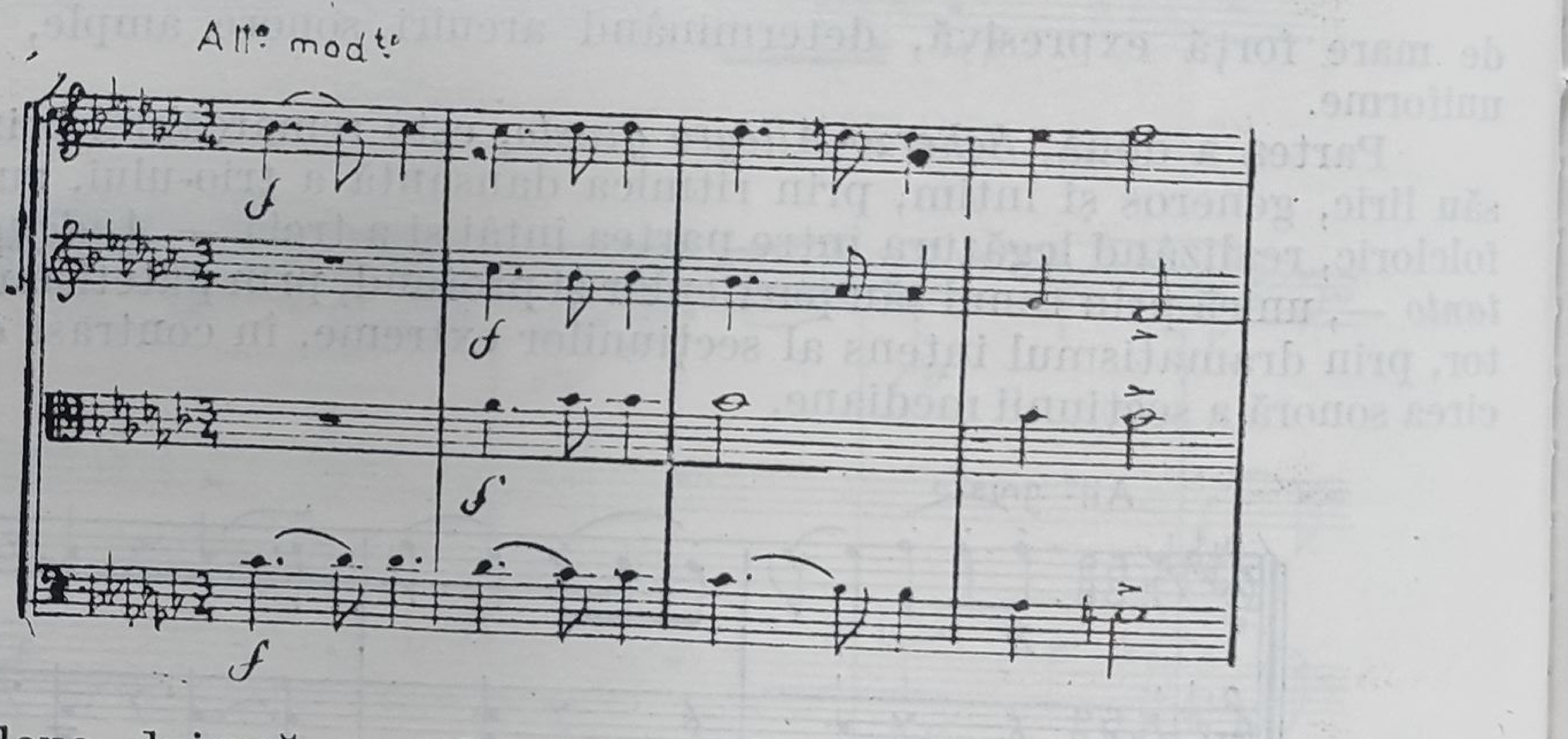
Partea a patra — *Finale. Allegro con moto* — încununează ciclul cvadripartit, având capacitatea de a sintetiza și de a oferi trăsături noi, calitativ superioare, mijloacele simfonice fiind determinante în înălțarea edificiului sonor, conferind întregului cvartet acele trăsături ce conturează personalitatea și stilul creatorului.

Cvartetul nr. 3, în mi bemol minor, opus 30 (1876), prin dimensiunile, amploarea simfonică și expresia dureroasă, se înscrie în rândul marilor realizări ceaikovskiene. Caracterul epic, monumentalitatea sonorităților și expresia patetică sunt noile trăsături ce caracterizează muzica cvartetului, situându-l la nivelul simfoniilor create în aceeași perioadă (a patra și a cincea), cvartetul fiind conceput ca o autentică dramă simfonică.

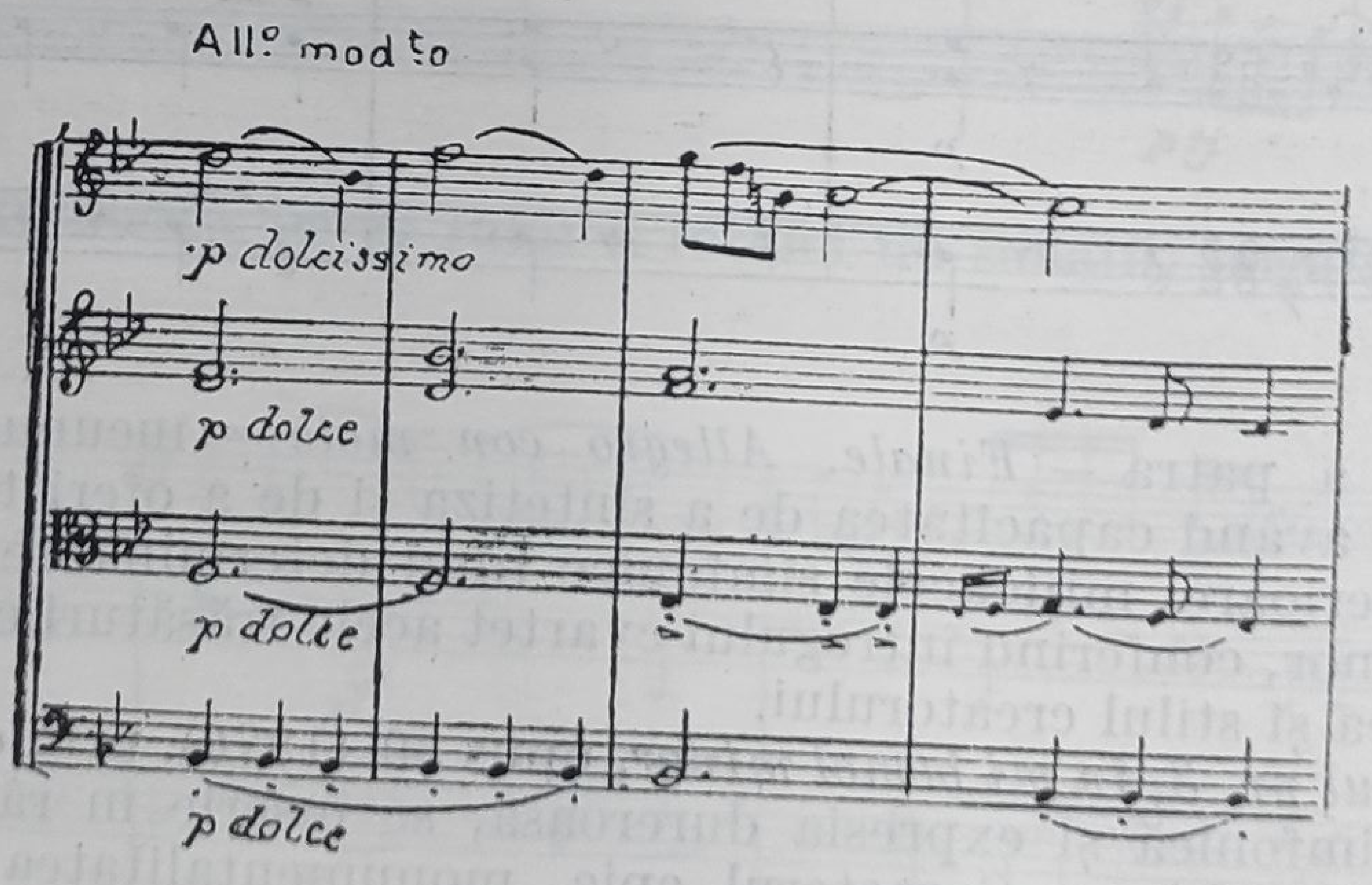
Cele patru părţi ale cvartetului *(Andante sostenuto-Allegro moderato; Allegretto vivo e scherzando; Andante funebre e doloroso, ma con moto* şi *Final. Allegro non troppo e risoluto)* sunt concepute într-o deplină unitate tematică, alcătuind un ansamblu omogen de arhitecturi, din care expresia dramatică — amplificată până la tragism — primeşte în final rezolvări optimiste, fin nuanţate, în deplină concordanţă cu sensul filozofic şi programatismul său disimulat.

Încă din introducere, Ceaikovski creează cadrul şi ambianţa melodramatică a desfăşurărilor viitoare. Caracteristică este originalitatea desenului melodic, cromatic, înveşmântarea polifonică şi expresia sa dureroasă, o înţeleaptă rezumare a tensiunilor dramatice interioare încorporate în cele patru părţi ale lucrării.

Iată de pildă partea întâi, *Allegro moderato*, în formă de sonată clădită pe temeiul a două teme : prima, activă şi dinamică, derivată din desenul introducerii,



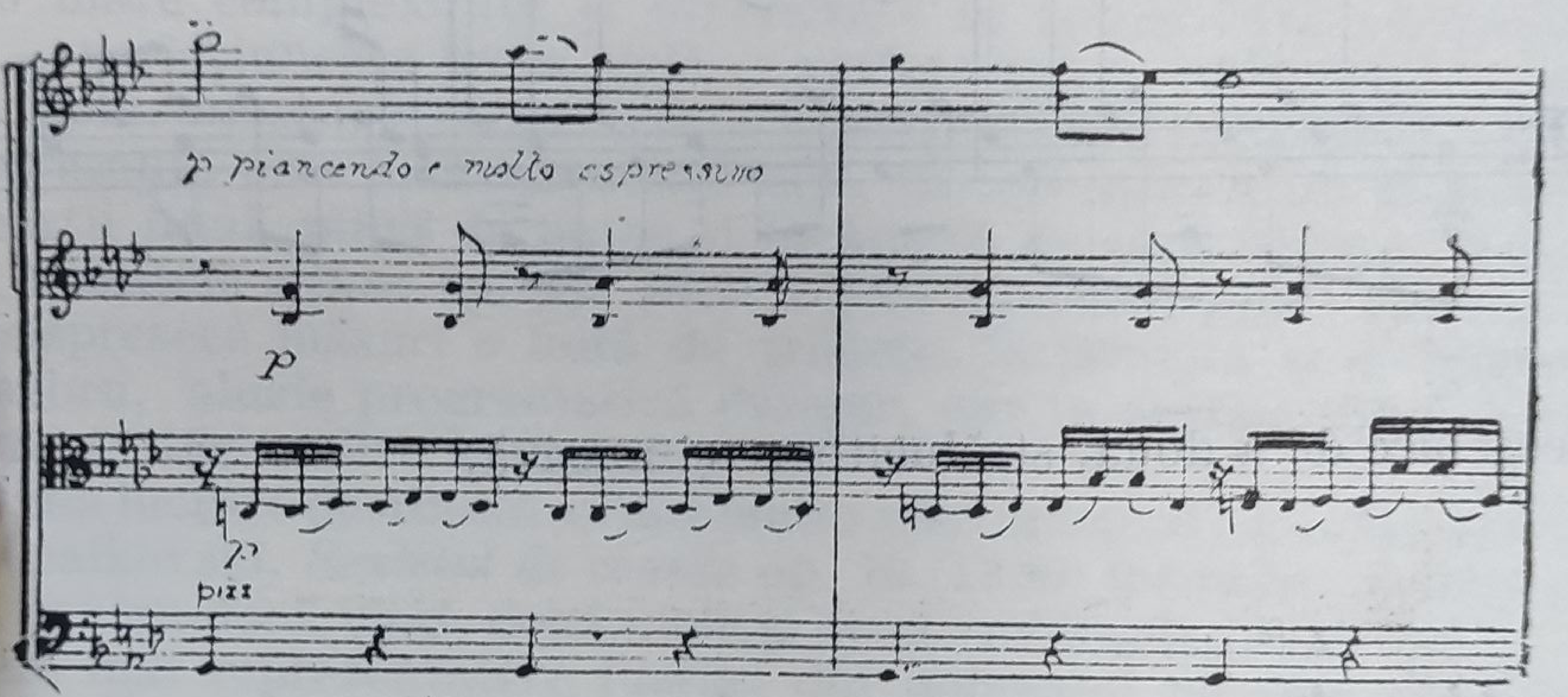
cea de a doua, duioasă, nostalgică, lirică,



într-o deplină unitate de expresie, cu o desfăşurare constant polifonică, creând cadrul unor trăiri agitate, învăluitoare, plină de patos şi nobleţe totodată.

Partea a doua, *Allegretto vivo e scherzando*, prin contrastul adus, continuă pe un alt plan conflictul dramatic al părţii anterioare. Apar aici unele elemente de grotesc, accentuate de numeroasele *sforzando*-uri presărate cu generozitate de-a lungul părţii, alternând cu sincope şi contratimpi, determinând totodată desfăşurarea agitată, comparabilă cu un joc voios şi straniu.

Partea a treia, *Andante funebre e doloroso, ma con moto*, este de un tragism zguduitor. Impetuozitatea desfăşurării marşului funebru — cu ritmul său maiestuos —, expresia lapidară şi concentrată, varietatea mijloacelor de expresie — din care se remarcă lamento-ul violinei secunde (pe o pedală de *si bemol*) urmat de tema a doua, expusă în *piangendo e molto espressivo* —,



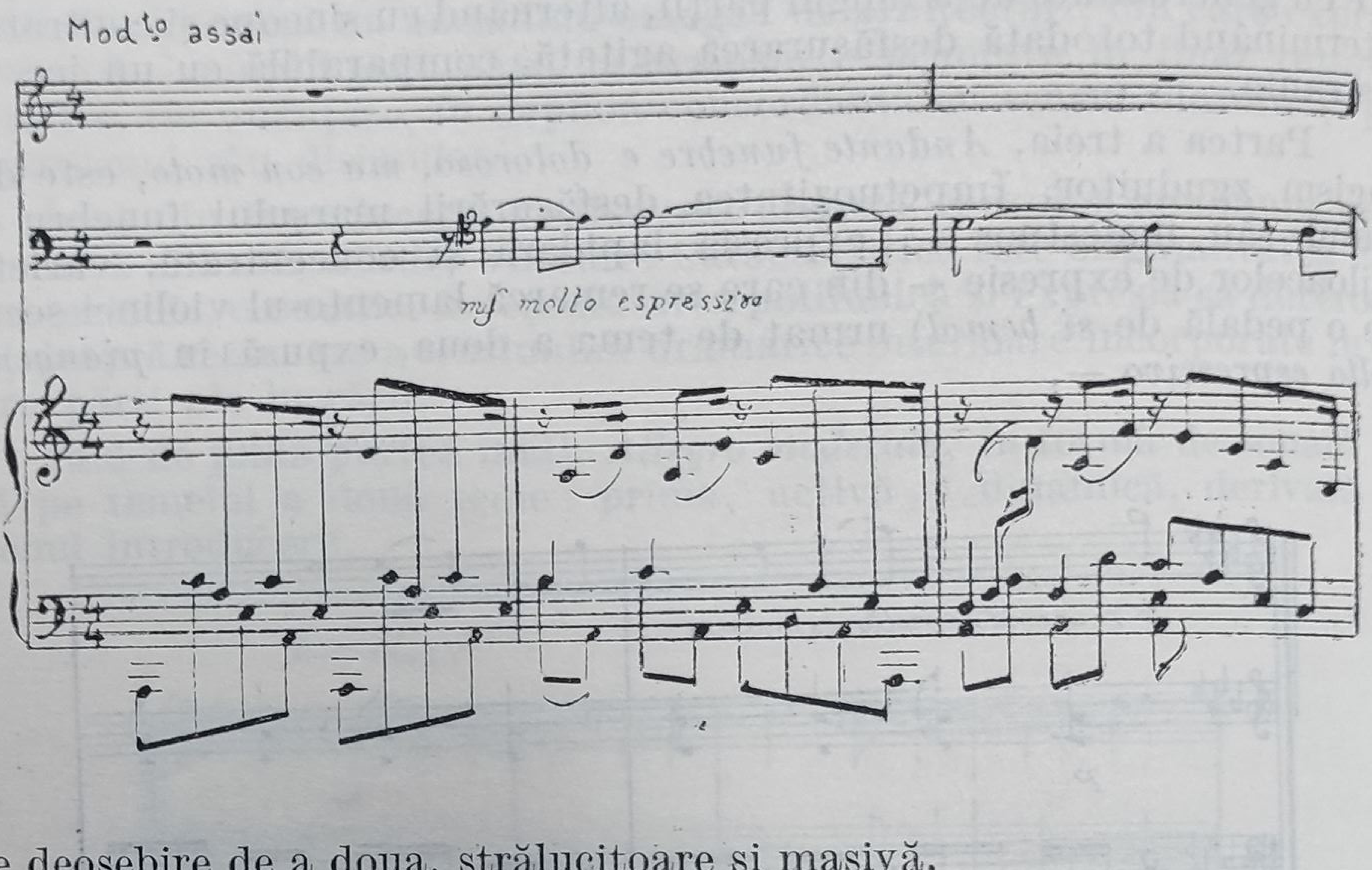
desfăşurarea constant tragică, funebră, dau acestei părţi dimensiunile unui amplu şi măiestrit tablou simfonic, realizat cu mijloacele restrânse ale cvartetului de coarde.

Concluzia întregii lucrări, *Final. Allegro non troppo e risoluto* nu se doreşte sumbră, tragică, cu toate că începutul mai păstrează unele legături cu partea precedentă. Tabloul optimist al unei petreceri populare se smulge parcă din durerea enunţată anterior, declanşând ritmuri şi accente puternice, viguroase, ce pregătesc punctul culminant, *Quasi Andante* — moment de scurtă dar profundă meditaţie, ce declanşează apoi impetuosul sfârşit, realizat magistral prin culminaţia dinamică ce parcurge drumul cuprins între *pp* şi *fff*.

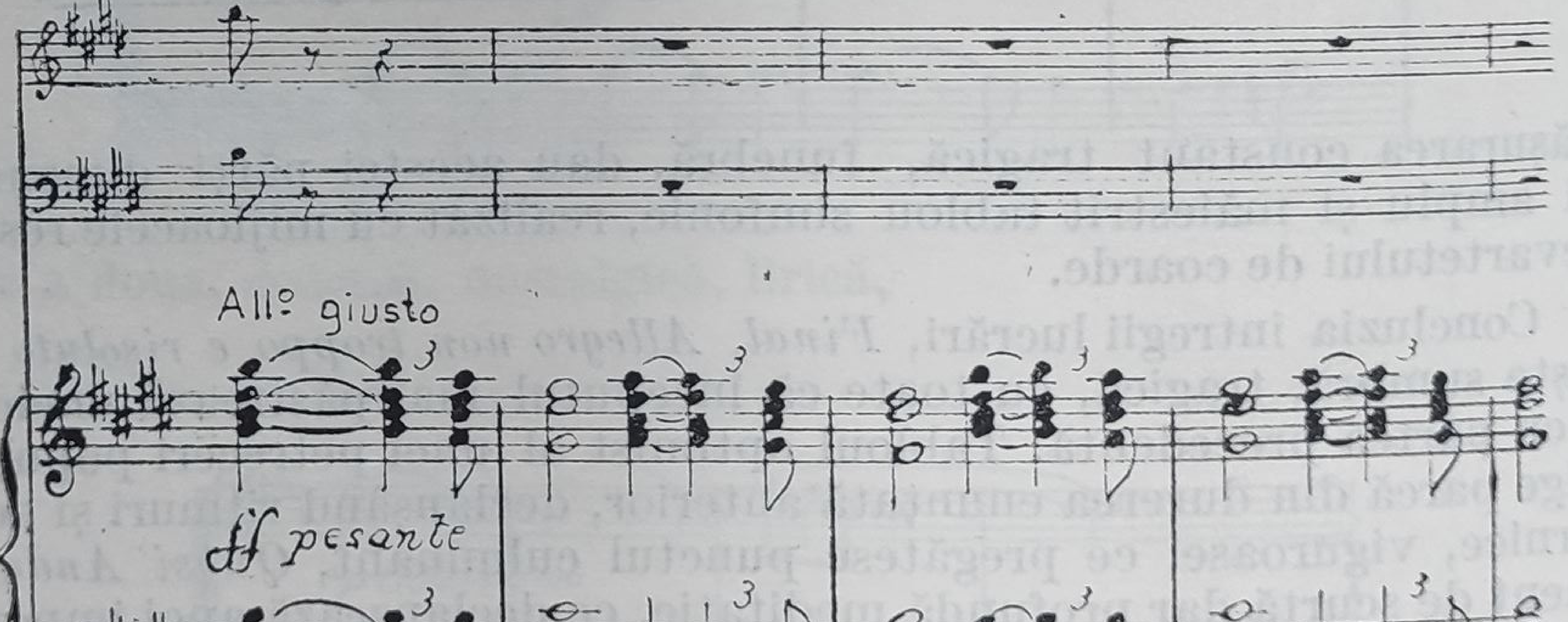
Cvartetul opus 30, ultimul în creaţia lui Ceaikovski, a fost urmat de *Trio pentru pian, vioară şi violoncel*, opus 50 (1882), subîntitulat ,,În amintirea unui mare artist'', lucrarea fiind dedicată memoriei lui Nicolai G. Rubinstein, întemeietorul Conservatorului din Moscova, prieten şi mare interpret al concertelor sale. Fondul tematic şi problematica filozofică au fost determinante în alcătuirea particulară a lucrării, din două secţiuni : *Pezzo elegiaco* şi *Tema con variazioni*.

Prima parte, *Pezzo elegiaco-Moderato assai*, în formă de sonată, se distinge prin melodica sa de larg suflu, evocatoare şi expresivă, plastică şi sugestivă într-o instrumentaţie măiestrită. Remarcabilă este tema

întâi expusă de violoncel, tristă în expresie și evocatoare,



spre deosebire de a doua, strălucitoare și masivă,



ce determină dezvoltarea într-o colorată înveșmântare armonică și timbrală de o mare forță de sugestie.

Partea a doua — *Tema con variazioni*, *Andante con moto* — este alcătuită din două secțiuni : A, cuprinzând tema și unsprezece variațiuni și B, *Variazione finale e coda*, aceasta din urmă prin indicația de tempo *(Allegro risoluto e con fuoco)* și amploarea desfășurării putând fi considerată ca o parte de sine stătătoare, un autentic final al întregii lucrări.

Tema lirică, în alcătuirea ei bipartită,



a determinat crearea celor unsprezece variațiuni ornamentale și de caracter, de o mare complexitate și diversitate în construcția arhitecturală (scherzo — variațiunea a treia, vals — variațiunea a șasea, fugă — variațiunea a opta, monolog recitativic — variațiunea a noua etc.).

Interesantă este încheierea trio-ului, în care este readusă tema inițială a părții întâi, plină de patos și încărcată de semnificații. Indicația *Lugubre*, nuanțele stinse *(p, pp, poco a poco morendo, ppp)* conferă ultimelor treisprezece măsuri o notă de tristețe, imprimată și de ritmul de marș funebru, aluzie programatică desigur, dar în același timp și precizare a unei tratări ciclice a lucrării.

Ultima lucrare destinată ansamblului instrumental cameral, compusă de P. I. Ceaikovski, *Sextetul de coarde* op. 70 (1890) intitulat *Amintiri din Florența*, pentru două viori, două viole și două violoncele, s-a impus ca una dintre cele mai reprezentative lucrări din domeniul muzicii de cameră, prin voioșia și elanul său tineresc, prin reușita realizării muzicale, în ciuda marilor dificultăți întâmpinate de compozitor în procesul elaborării.

Deși muzica *Sextetului* nu are pregnanța și expresia lucrărilor anterioare, lucrarea se distinge prin claritate, fireasca conducere a vocilor într-o împletire polifonică măiestrită, prin organicitatea și logica construcțiilor arhitecturale.

Sextetul se remarcă prin atmosfera pasională, determinată de dinamismul, ritmurile și intonațiile de factură italiană din partea întâi — *Allegro con spirito* —, prin cantabilitatea melodică specifică serenadei italiene din partea a doua — *Adagio cantabile e con moto* —, prin tristețea poetică profundă a părții a treia — *Allegretto moderato* —, prin măiestria compozițională a părții a patra — *Allegro vivace* —, în care compozitorul îmbină ritmul de tarantellă cu cel de marș, culminând în dezvoltare cu o fugă dublă, rezultat al unei măiestrii contrapunctice superioare.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

În policromia stilistică romantică de la sfârșitul secolului al XIX-lea, cultura muzicală rusă ocupă un loc distinct. Luând drept bază creația și principiile estetice formulate de Glinka, cu conștiința autenticității și

originalității obținute prin valorificarea elementelor folclorice naționale și orientale, compozitorii ruși din această perioadă, prin creațiile lor, au contribuit la consolidarea, înălțarea și afirmarea în lume a muzicii ruse, cu tonul său particular de fizionomie națională.

Punând la bază principiul accesibilității, Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov, Ceaikovski ș.a. au dat prioritate genurilor muzicale scenice și programatice, pe care le-au realizat într-o concepție nouă, originală, procedând la sinteze tonal-modale, prin fuzionarea elementelor tradiționale cu cele naționale, modelând astfel noi organologii compoziționale ce au deschis largi perspective muzicii ruse și europene de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Subiectele abordate, desprinse din viață, natură, istoria și literatura rusă, sunt tratate într-o concepție dramaturgică nouă, punându-se accentul pe expresivitatea textului și firescul exprimării, pe legătura strânsă dintre muzică și cuvânt, la loc de frunte aflându-se melodia ca principal mijloc de expresie, o melodie pătrunsă de spirit popular, bogată în intonații folclorice ruse și orientale, pregnantă și cu o puternică rezonanță în conștiința auditorilor.

Individualitatea muzicii ruse este dată și de bogăția, varietatea și strălucirea combinațiilor armonice, în general o armonie tonală cu elemente modale desprinse din practica cântului popular rus, armonic și polifonic, la care se adaugă și alte procedee originale, cum ar fi utilizarea scării din tonuri întregi și din două tetracorduri mărite (Rimski-Korsakov), moduri orientale (Borodin) etc.

Alături de procedeele clasico-romantice, adaptate genurilor și formelor muzicale abordate, apare tendința de simfonizare a cântecului popular, care se manifestă în mod variat — de la citat la crearea în spirit folcloric —, în funcție de stilul și concepția estetică a fiecărui compozitor.

Din această preocupare se dezvoltă creația simfonică și de cameră genuri ce cunosc noi dimensiuni și sensuri mai ales la Ceaikovski și, Rimski-Korsakov.

În general creații programatice, acestea se încadrează în estetica romantismului târziu atât în planul arhitecturilor muzicale, cât și în cel al forței emoționale, la Ceaikovski atingând cel mai accentuat patetism.

Se cuvine a fi evidențiată și contribuția adusă de cultura muzicală rusă la perfecționarea tehnicii și măiestriei orchestrale, la dezvoltarea colorismului timbral, apropiat uneori de transparența impresionistă.

Toate acestea exprimă o nouă viziune componistică, bazată pe noi tipologii și gramatici muzicale, și evidențiază stadiul înalt al maturizării artistice la care a ajuns muzica rusă de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Un stadiu de maturizare ce va cunoaște noi dimensiuni odată cu afirmarea în secolul al XX-lea a generației de compozitori formată din Glazunov, Rahmaninov, Skriabin, Miaskovski, Stravinski, Prokofiev, Șostakovici și alții.

LISTA PRINCIPALELOR LUCRĂRI ALE COMPOZITORILOR RUȘI DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
	BALAKIREV, Mili Alexeevici (1836–1910)	
1.	*Concertul pentru pian și orchestră*, în fa minor	1856
2.	*Uvertura pe tema unui marș spaniol*	1856
3.	*Uvertura pe trei teme ruse*	1857
4.	*Douăzeci de romanțe*	1857–1865
5.	*Muzica de scenă la piesa Regele Lear*, de Shakespeare	1858–1861
6.	*Rusia*, poem simfonic (Inițial, uvertura *1000 de ani*)	1862
7.	*Patruzeci de cântece populare ruse* (culegere)	1866
8.	*În Cehia*, uvertură pe teme populare cehe	1867
9.	*Islamey*, fantezie orientală pentru pian	1869
10.	*Tamara*, poem simfonic	1882
11.	*Zece romanțe*	1896
12.	*Simfonia întâi*	1898
13.	*Zece romanțe*	1904
14.	*Simfonia a doua* (Suita)	1908
	CUI, Antonovici César (1835–1918)	
1.	*William Ratcliff*, operă după H. Heine	1868
2.	*Angelo*, operă	1875
3.	*Romanțe* pe versuri de Pușkin, Nekrasov și Tolstoi	1860–1910
	MUSORGSKI, Modest Petrovici (1839–1881)	
1.	*Romanțe și cântece* pentru voce și pian	1860–1870
2.	*O noapte pe muntele pleșuv*, poem simfonic	1867
3.	*Căsătoria*, operă după piesa de Gogol	1868
4.	*Boris Godunov*, dramă muzicală populară după tragedia *Boris Godunov* de Pușkin	1870
5.	*Tablouri dintr-o expoziție* pentru pian	1874
6.	*Fără soare*, romanțe pentru voce și pian	1874
7.	*Cântecele și dansurile morții*, romanțe pentru voce și pian	1877
8.	*Hovanscina*, dramă muzicală populară	1881
9.	*Târgul din Sorocinsk*, operă comică după o nuvelă de Gogol	1881
	BORODIN, Alexandr Porfirievici (1833–1887)	
1.	*Romanțe* pentru voce și pian, pe versuri proprii și pe versuri de Heine și Pușkin	1856–1885
2.	*Trio* pentru vioară, violă și violoncel	1857

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
3.	*Cvartet de coarde*	
4.	*Sextet de coarde*	1860
5.	*Cvintet* cu acompaniament de pian	1862
6.	*Simfonia întâi în Mi bemol major*	1867
7.	*Simfonia a doua, în si minor ,,Bogatârskaia''*	1876
8.	*Cvartet de coarde nr. 1, în la major*	1879
9.	*În Asia Centrală*, tablou simfonic	1880
10.	*Cvartet de coarde nr. 2 în re major*	1885
11.	*Mica suită* pentru pian	1885
12.	*Cneazul Igor*, operă	1887
13.	*Simfonia a treia* (neterminată)	1887

RIMSKI-KORSAKOV, Nicolai Andreevici (1844–1908)

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
1.	*Simfonia întâi*	1865
2.	*Romanțe pentru voce și pian*, pe versuri de Heine, Pușkin și Lermontov	1865–1897
3.	*Uvertura rusă*	1866
4.	*Sadko*, tablou simfonic	1867
5.	*Antar*, suită simfonică (figurează drept *Simfonia a doua*)	1868
6.	*Pskoviteanca*, operă	1871
7.	*Cântece populare ruse* (culegere)	1876
8.	*Sextetul de coarde în la major*	1876
9.	*Cvintetul pentru pian și instrumente de suflat*	1876
10.	*Noapte de mai*, operă după o nuvelă de Gogol	1878
11.	*Basm* pentru orchestră simfonică, pe versuri de Pușkin	1880
12.	*Fata de zăpadă*, operă după Ostrovski	1881
13.	*Concert pentru pian și orchestră*	1882
14.	*Concert pentru clarinet și orchestră de suflători*	1882
15.	*Concert pentru trombon și orchestră de suflători*	1883
16.	*Simfonia a treia*	1884
17.	*Simfonietta* în la minor	1885
18.	*Capriciul spaniol*, suită pentru orchestră	1887
19.	*Șeherazada*, suită simfonică	1888
20.	*Mlada*, operă-balet după un subiect de Ghedeonov	1890
21.	*În noaptea de ajun*, operă poveste după un text de autor	1894
22.	*Sadko*, operă bâlină	1896
23.	*Cvartet de coarde*	1897
24.	*Trio în do minor*	1897
25.	*Mozart și Salieri*, operă	1897
26.	*Logodnica țarului*, operă după un poem de L. A. Mei	1898
27.	*Povestea țarului Saltan*, operă după un basm de Pușkin	1900
28.	*Servilia*, operă după drama *Servilia* de L. A. Mei	1901
29.	*Pan voievod*, operă dramatică	1901
30.	*Kascei nemuritorul*, operă	1902
31.	*Orașul nevăzut Kitej*, operă	1904
32.	*Cocoșul de aur*, operă după un basm de Pușkin	1907

CEAIKOVSKI, Piotr Ilici (1840–1893)

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
1.	*Furtuna*, uvertură după Ostrovski	1864
2.	*Uvertura de concert în do minor*	1865
3.	*Cvartet de coarde* (monopartit) în si bemol major	1865
4.	*Temă cu variațiuni* în la major, pentru pian	1865

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
5.	*Sonata pentru pian* în do diez minor	1865
6.	*Scherzo rus* pentru pian, op. 1	1867
7.	*Trei piese* pentru pian, op. 2 (*Razvalina, Scherzo, Cântec fără cuvinte*)	1866
8.	*Vals capriciu* pentru pian, op. 4	1868
9.	*Fatum*, poem simfonic	1868
10.	*Romanţa* pentru pian, op. 5	1868
11.	*Şase romanţe* pentru voce şi pian, op. 6	1869
12.	*Voievodul*, operă după Ostrovski	1868
13.	*Romeo şi Julieta*, uvertură fantezie după Shakespeare	1868
14.	*Undina*, operă romantică după V. A. Jukovski	1869
15.	*Cântece populare ruse* (cincizeci de melodii) pentru pian	1869
16.	*Vals scherzo* pentru pian, op. 7	1870
17.	*Cvartet de coarde nr. 1, op. 11*, în re major	1871
18.	*Şase romanţe* pentru voce şi pian, op. 16	1872
19.	*Simfonia a doua, op. 17*, în do minor	1872
20.	*Opricinicul*, operă după tragedia cu acelaşi nume de Lajecinicov	1872
21.	*Furtuna*, fantezie simfonică, op. 18	1873
22.	*Fierarul Vakula*, operă după o nuvelă de Gogol (*Noapte de ajun*). Refăcută în 1885, a fost publicată cu titlul de *Pantofiorii ţarinei*	1874
23.	*Cvartet de coarde nr. 2*, în fa major, op. 22	1874
24.	*Concert pentru pian şi orchestră nr. 1*, în si bemol minor, op. 23	1875
25.	*Şase romanţe* pentru voce şi pian, op. 25	1875
26.	*Şase romanţe* pentru voce şi pian, op. 27	1875
27.	*Şase romanţe* pentru voce şi pian, op. 28	1875
28.	*Simfonia a treia*, în re minor op. 29	1875
29.	*Cvartet de coarde nr. 3*, în mi bemol minor, op. 30	1876
30.	*Fracesca da Rimini*, fantezie simfonică op. 32	1876
31.	*Lacul lebedelor*, balet după un subiect de Beghicev V. P.	1876
32.	*Concert pentru vioară şi orchestră*, în re major, op. 35	1878
	Simfonia a patra în fa minor, op. 36	1877
	Evghenii Oneghin, operă (Scene lirice după Puşkin)	1878
	Marea sonată pentru pian, op. 37	1878
	Suita întâi pentru orchestră, op. 43	1878
	Fecioara din Orléans, operă după Schiller	1879
38.	*Concertul pentru pian nr. 2*, în sol major, op. 44	1879
39.	*Capriciul italian* pentru orchestră, op. 45	1880
40.	*Serenada pentru orchestră de coarde*, op. 48	1880
41.	*Anul 1812*, uvertură solemnă, op. 49	1880
42.	*Trio* în la minor, op. 50	1882
43.	*Suita a doua, ,,Caracteristica''*, pentru orchestră, op. 53	1883
44.	*Mazepa*, operă după romanul *Poltava* de Puşkin	1883
45.	*Suita a treia* pentru orchestră, op. 55	1884
46.	*Fantezia concertantă* pentru pian şi orchestră, op. 56	1884
47.	*Manfred*, simfonie în patru tablouri după Byron, op. 58	1885
48.	*Romanţe* pentru voce şi pian, op. 60	1886
49.	*Suita a patra pentru orchestră ,,Mozartiana''*, op. 61	1887
50.	*Vrăjitoarea*, operă după o dramă de J. V. Spajinski	1887
51.	*Simfonia a cincea*, în mi minor, op. 64	1888
52.	*Hamlet*, uvertură fantezie, op. 67	1888
53.	*Frumoasa adormită*, balet op. 66, după basmul lui Perrault	1889
54.	*Dama de pică*, operă după Puşkin	1890
55.	*Iolanta*, operă după Henrik Herz	1891
56.	*Spărgătorul de nuci*, balet-feerie, op. 71	1892
57.	*Romanţa* pentru voce şi pian, op. 73	1893
58.	*Simfonia a şasea, în si minor*, op. 74	1893

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Alşvang, A.: *Ceaikovski*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1961

Berhekova, Nina: *Tchaikovski*, Actes sud Arles 1987

Berger, W. G.: *Cvartetul de la Haydn la Debussy*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1970

Berger, W. G.: *Muzica simfonică romantică* (1830—1890), Editura Muzicală, Bucureşti, 1972

Ceaikovski, P. I.: *Despre operă*, Editura Cartea rusă, 1953

***: *Articole alese despre Musorgski*, Editura Cartea rusă, 1954

Constantinescu, Grigore (şi colectivul): *Ghid de operă*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1971

Erismann, Guy: *Tchaikovski, l'homme et ses oeuvres*, Paris, 1966

Gordeeva, E.M.: *Compozitorii ,,Mănunchiului puternic''* despre operă, Editura Cartea rusă, 1957

Gordeeva, E. M.: *Grupul celor cinci*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962

Marnat, Marcel: *Moussorgski*, Seuil, Paris, 1962, reed. 1981

Rimski-Korsakov: *Cronica vieţii mele*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1961

Stasov, V. V.: *Studii*, Editura Cartea rusă, vol. I şi II, 1959

Popova, T.: *A. P. Borodin*, Editura Cartea rusă, 1953

Popova, T.: *M. P. Musorgski*, Editura Cartea rusă, 1953

Remizov, I.: *A. P. Borodin*, Editura Cartea rusă, 1953

Solovţov, A.: *W. A. Rimski-Korsakov*, Editura Cartea rusă, 1956.

IV

CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ CEHĂ

„MÁ VLASTI”

„Cântecul național are o singură spiritualitate, deoarece el reflectă omul așa cum e, cu cultura sa nativă, nu cu cea venită din afară.”

LEOŠ JANÁČEK

În constelația romantismului celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, cultura muzicală cehă apare ca un fenomen de convergență, strălucind distinct, profilând noi tipologii muzicale, rezultante ale simbiozei dintre aspectele clasico-romantice de tip european generalizat și potențarea particularizantă, investită cu funcții noi, complexe, autonomizante, ale caracterului național.

Mai mult decât în alte țări slave, în provinciile cehoslovace Boemia, Moravia și Silezia, practica muzicală profesionistă și viața de concert aveau o veche tradiție, Praga fiind unul dintre centrele muzicale europene de frunte, atrăgând numeroși muzicieni de seamă ai timpurilor, de la Mozart [318], Beethoven și Weber la Berlioz, Liszt, Wagner, Glinka și Ceaikovski.

Să reținem însă că activitatea muzicală cehă era susținută de muzicieni autohtoni, care prin înaltul lor profesionalism s-au impus atenției lumii muzicale în calitatea lor de compozitori, interpreți și pedagogi, unii dintre ei înscriindu-și numele în cartea de aur a istoriei culturii muzicale europene, prin contribuțiile aduse la cristalizarea unor genuri muzicale, la conturarea unor direcții stilistice noi și la formarea profesională a unor mari personalități ale culturii muzicale europene. [319]

---

[318] În 1786, după insuccesul de la Viena, Mozart a prezentat la Praga opera sa *Nunta lui Figaro*, primită triumfal, după care, la cererea publicului praghez, a compus, în 1787, opera *Don Juan*.

[319] Din Boemia au pornit prin Europa : Bohuslav Černohorski (1684—1742) supranumit „Bach al Cehiei”, Josef Myslivecek (1737—1781) supranumit „Il divino Boemo”, Jan Vaclav Stamic (Stamitz, 1717—1761) cel care la Mannheim — prin creația sa simfonică — a contribuit la pregătirea clasicismului muzical; frații František Benda (1709—1780) și Jiri Antonin Benda (1722—1795), compozitori și maeștri de capelă, primul la Potsdam, al doilea la Gotha; creatorul melodramei scenice — Antonin Reicha (1770—1836), pionier al teoriei muzicale moderne, unul dintre primii care a atras atenția asupra virtualităților modurilor vechi, compozitor de opere, simfonii și muzică de cameră, profesor, avându-i ca elevi pe Liszt, Gounod, Franck.

Să precizăm însă că nici unul dintre aceştia nu avea conştiinţa specificităţii şi a caracterului naţional, arta lor fiind integrată în stilul muzical european generalizat al acelor epoci.

Viaţa muzicală densă din Praga primei jumătăţi a secolului al XIX-lea, deşi dominată de muzica germană şi italiană, demonstrează continuitatea unor tradiţii şi existenţa unor fenomene artistice complexe, de amplificare a semnificaţiilor şi de conturare a elementelor pregătitoare apariţiei unui stil muzical naţional.

Acum se întocmesc primele culegeri de folclor muzical ceh, acum apar primele opere în limba naţională, cu toate că, din punct de vedere stilistic, muzica aparţine filonului clasico-romantic de tip european. În acest stil au compus Vaclav Jan Tomašek (1774—1850), František Skroup (1801—1862) — creatorul primei opere în limba cehă, *Dratemik* (1825), un veritabil singspiel şi a primei părţi din imnul naţional ceh —, excepţie făcând Pavel Križkovski (1820—1885) care se sprijină pe creaţia populară moravă, contribuind astfel la pregătirea naşterii muzicii naţionale cehe.

Şi iată că o fericită conjunctură social-istorică şi politică — săvârşită într-un moment de trezire generală a conştiinţelor, de creştere a mişcării de eliberare a popoarelor din centrul Europei şi de afirmare pe plan european a individualităţii naţiunii cehe — a făcut posibilă trecerea, în Cehia, la crearea unui stil muzical naţional, dedus din fondul secular etnosonic. Conturate timid la început, elementele naţionale pătrund din ce în ce mai accentuat şi mai direct în limbajul muzical, prin adoptarea unei tematici naţionale, istorice, legendare şi descriptive, şi prin preluarea intonaţiilor, ritmurilor, accentelor vorbirii şi armoniilor modale desprinse din particularităţile muzicii populare cehe, din fondul de cântece şi dansuri naţionale.

Sentimentul naţional şi simţul perenităţii, al continuităţii originale, a identificării virtualităţilor substanţei tematice —concepută în caracter popular — cu cerinţele şi exigenţele formelor dezvoltătoare, alături de conştiinţa originalităţii şi specificităţii naţionale, apar însă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai întâi la Bedřich Smetana (1824—1884) apoi la Antonin Dvořak (1841—1904) şi Zdenek Fibich (1850—1900) care, în creaţia lor, se apropie de viaţa şi istoria poporului ceh, de frumuseţea peisajului natural, redate muzical în lucrări de o indiscutabilă originalitate, în modalităţi proprii şi specifice de expresie muzicală.

Creaţia lor (operele, simfoniile, poemele simfonice, muzica de cameră) se bazează tocmai pe potenţarea superioară a sugestiilor oferite de creaţia populară muzicii de esenţă clasico-romantică. Astfel că, dincolo de frumuseţea cuceritoare a muzicii, apare sensul şi semnificaţia adâncă a înnoirii, manifestate în modalităţi diverse de la un compozitor la altul.

Astfel, Bedrich Smetana — creatorul stilului muzical naţional ceh, primul care a sesizat frumuseţea, originalitatea şi virtualităţile muzicii populare cehe — a rămas până la sfârşitul vieţii legat numai de problematica naţională, urmărind obţinerea unei muzici a cărei sevă să fie dedusă din substanţa populară, valorificată apoi în formele consacrate ale muzicii romantice de tipul operei, poemului simfonic şi al muzicii de cameră. La fel, Antonin Dvořák, care în general va evolua pe aceeaşi orbită stilistică, va excela în domeniul simfoniei, a cărei tipologie o îmbogăţeşte cu noi sugestii, desprinse din spiritul rapsodic, pătrunse de poezie populară epică şi ,,coloraţie'' ritmică de dans popular.

Dealtfel, acest spirit înnoitor se va manifesta continuu în interiorul culturii muzicale cehe, accentuând diversificarea stilistică ce va cunoaște o nouă fază în muzica secolului al XX-lea, reprezentată prin Leoš Janáček, Vitezslav Novak, Joseph Suk, Bohuslav Martinů, Alois Haba și alții.

1. OPERA

„Eu cred că opera este genul cel mai necesar națiunii".

DVOŘÁK

E firească și legitimă mândria cehilor, a praghezilor în special, de a fi fost, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, gazdele a două evenimente muzicale de rezonanță mondială, anume prezentarea în orașul lor a operelor *Nunta lui Figaro* și *Don Juan* de Mozart. E firească și legitimă pentru că aceste evenimente demonstrează că încă de pe atunci exista în Praga o tradiție muzicală, un teatru muzical dezvoltat și un public format, receptiv la nou, cu un gust muzical rafinat, în viața căruia opera ocupa un loc de frunte.

Viața muzicală intensă a determinat perindarea pe scena Teatrului de Stat a numeroase trupe de operă, mai ales italiene, satisfăcând gustul pentru frumos al publicului ceh. De precizat însă că, la fel ca și viața politică și economică, și viața artistică era condusă de austrieci care închideau în fruntariile imperiului lor națiunile din centrul Europei, astfel că operele prezentate aparțineau în exclusivitate compozitorilor germani, italieni, francezi : Auber, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Weber, Verdi, Wagner.

Primele opere în limba cehă, apar abia în prima jumătate a secolului al XIX-lea și aparțin lui František Skroup : *Dratemik* (1825), *Oldřich și Bosena* și *Nunta Libušei* (1834) — lucrări în stil romantic, de factură convențională, neavând nimic ceh în ele în afara subiectelor și textului cântat. Iată însă că, spre 1860, sub presiunea ideilor naționale, arta dramatică dezvăluie impulsuri fecunde. Este momentul în care opera cehă devine națională, nu numai în text ci și în substanța muzicală, în expresia ei.

★

În această perioadă este inaugurat Teatrul Național Provizoriu (1862), a cărui activitate marchează începutul unei vieți teatrale cehe permanente. Sufletul, organizatorul și animatorul activităților muzicale

a fost Bedřich SMETANA (1824—1884) [320], dirijor al orchestrei teatrului (1866—1874), care de la început a militat pentru crearea unui stil muzical național, pentru permanentizarea vieții muzicale, pentru formarea unei trupe de cântăreți autohtoni și a unei orchestre de anvergură, capabilă să realizeze orice compoziție muzicală [321].

Orchestra condusă de Smetana a devenit în scurt timp o adevărată școală națională de formare a viitoarelor cadre de instrumentiști și compozitori.

Din rândurile ei s-au ridicat Antonin Dvořák, Zdenek Fibich, Vilem Blodek, Karel Bendl, Karel Sebor și alții care, prin activitatea și creațiile lor, urmându-l pe Smetana, au contribuit la crearea unui fond național de opere, de o valoare artistică incontestabilă.

Aflându-se în posesia unei bogate experiențe artistice, cu conștiința clară a autenticității și specificității naționale, Smetana a trecut la crearea primelor opere naționale cehe, fiind primul compozitor ceh care a abordat teme desprinse din viața, istoria și natura patriei sale, într-o tratare muzicală nouă, specifică sensibilității poporului ceh, din tezaurul căruia a preluat intonațiile melodice, accentele și ritmurile vorbirii și ale dansurilor populare, conturând astfel un stil muzical nou, distinct, cât mai departe de convenționalismul operei italiene, grandilocvența și prețiozitatea grand-operei franceze și ,,moda'' wagneriană.

Operele sale surprind și impresionează prin naturalețea și firescul expresiei prin strânsa legătură dintre muzică și textul poetic potențat printr-o melodică nouă al cărei inedit este captivant și definitoriu în conturarea unui stil național ceh.

Prima sa operă *Braniboři v Cechach* (Brandeburgii în Boemia, 1863), după un libret de Karel Sabina, marchează începutul unor adânci prefaceri în structura vieții muzicale cehe, apariția ei plasându-se într-o perioadă în care interesul cehilor oprimați de germanismul dinastiei domnitoare, era din ce în ce mai puternic atras de problematica istorică.

---

[320] Bedřich Smetana s-a născut la Litomyšl, la 2 martie 1824, într-o familie burgheză în casa căreia muzica ocupa un loc important. Înzestrat cu aptitudini muzicale excepționale, Smetana se dezvoltă rapid ca pianist și compozitor, autodidact, astfel că la vârsta de 15 ani era cunoscut prin interpretările și compozițiile sale pentru pian. La vârsta de 20 ani începe să studieze cu Joseph Proksch. Stabilindu-se la Praga, din 1843 are ocazia să cunoască interpretările lui Berlioz, Moscheles, Hummel, Clara Schumann, Thalberg și Fr. Liszt, prin intermediul cărora ia contact cu arta romantică. Liszt va exercita o puternică influență asupra sa. În 1848 participă la revoluție, făcând parte din garda națională. Suspectat de autorități, în 1856 se stabilește în Suedia, la Göteborg, unde conduce Societatea de muzică clasică — remarcându-se ca pianist, dirijor și compozitor. Reintors la Praga în 1861, participă la înființarea Teatrului Național Provizoriu, pe a cărui scenă urma să se prezinte lucrări în limba cehă. Dirijor al orchestrei din 1866, Smetana a contribuit la promovarea creației autohtone, compunând mai multe opere și alte lucrări simfonice și de cameră, devenind principalul animator al vieții muzicale pragheze (pianist, compozitor, pedagog și critic muzical). Surd, ca și Beethoven, Smetana compune până la sfârșitul vieții sale. A murit la Praga, la 12 mai 1884.

[321] În 1884, într-un articol publicat în *Norodni listy* (Jurnalul național), Smetana condamna convenționalismul instaurat la Teatrul Național Provizoriu — care prezenta în exclusivitate opere italiene și franceze — și proastele interpretări, cerând să fie promovată arta națională, alături de cele mai valoroase lucrări din repertoriul universal.

Evenimentele prezentate pe scenă [322], deși se petreceau în secolul al XIII-lea, ofereau publicului oglinda realității cehilor din secolul al XIX-lea, starea lor de ocupație și dominație străină, aspirațiile lor de libertate și independență națională. Acestor evenimente Smetana le-a dat o interpretare muzicală dramatică, expresivă și captivantă, opera distingându-se prin expresia sa lapidară, prin frumusețea melodiilor de inspirație cehă, unele arii și coruri excelând prin grandoarea și frumusețea expresiei lor. Talentul dramaturgic al compozitorului se relevă în toată splendoarea, mai ales în scenele de ansamblu (ex. scena Jira și poporul praghez), concepute ca adevărate fresce monumentale. De remarcat, de asemenea, particularitățile recitativelor create de Smetana într-o manieră specifică, strâns legate fiind de intonațiile vorbirii cehe. Și cu toate că opera nu relevă încă în totalitate trăsăturile stilului său original, ea se înscrie în istoria teatrului liric ceh drept prima dramă muzicală patriotică națională, de concepție modernă.

De o cu totul altă factură este *Prodana nevesta* (Mireasa vândută, 1866), operă în trei acte, după un libret de același Karel Sabina. Tematica desprinsă aici din viața satului ceh, nu a fost numai pretextul creării unei opere comice [323], ci i-a oferit compozitorului, totodată, cadrul și prilejul prezentării unor tablouri ale vieții populare cehe, dominată de tipuri și de caractere diferite, tipice. Nu viața grea, tristă, feudală, este descrisă de Smetana în opera sa, ci frumusețea obiceiurilor, robustețea și vigoarea morală a poporului ceh din mijlocul căruia el însuși s-a ridicat.

Prin noua sa operă, B. Smetana oferă publicului și lumii un nou model muzical scenic, apropiat de idealul mozartian prin simplitatea comicului și a expresiei muzicale, prin galeria de personaje pe care le creează.

Acțiunea operei foarte simplă, dar nu banală [324], de un comic seducător, surprinde prin vivacitatea și modul alert al desfășurărilor scenice, prin inteligenta conducere a acțiunii, într-o rezolvare gradată a conflictului, punând în evidență caracterele personajelor, trăsăturile lor comportamentale. În opera sa ,,cea mai plăcută și cea mai veselă dintre operele sale . . ., o veritabilă floare primăvăratecă'' [325], compozitorul nu urmărește să realizeze o caricatură muzicală, o galerie de personaje numai comice, ci

---

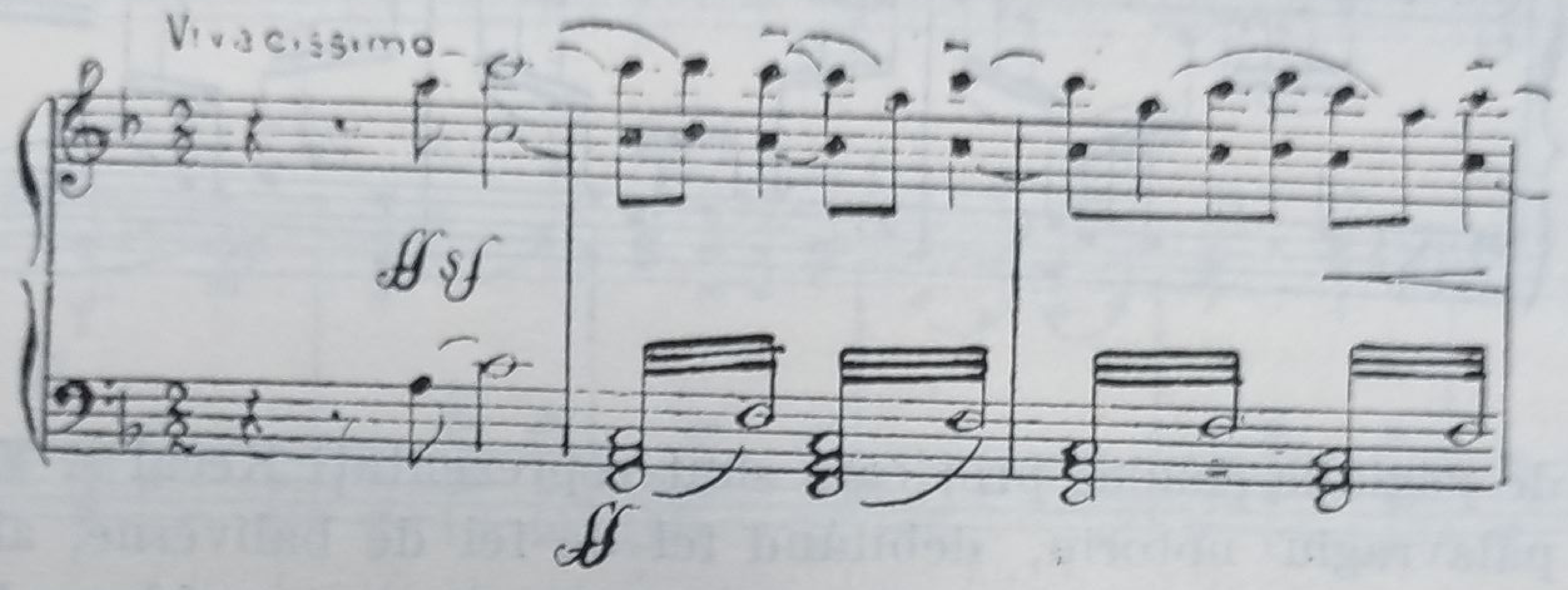
[322] În secolul al XIII-lea, după moartea lui Přemysl Otakar al II-lea, regele Boemiei, țara este ocupată de trupele lui Ota de Brandeburg care ține în captivitate pe Vaclav, tânărul succesor la tron. Deși sunt ajutați de Tausendmark, prin lupta dârză a poporului praghez condus de Jira, dușmanii sunt alungați, opera încheindu-se prin glorificarea libertății recucerite.

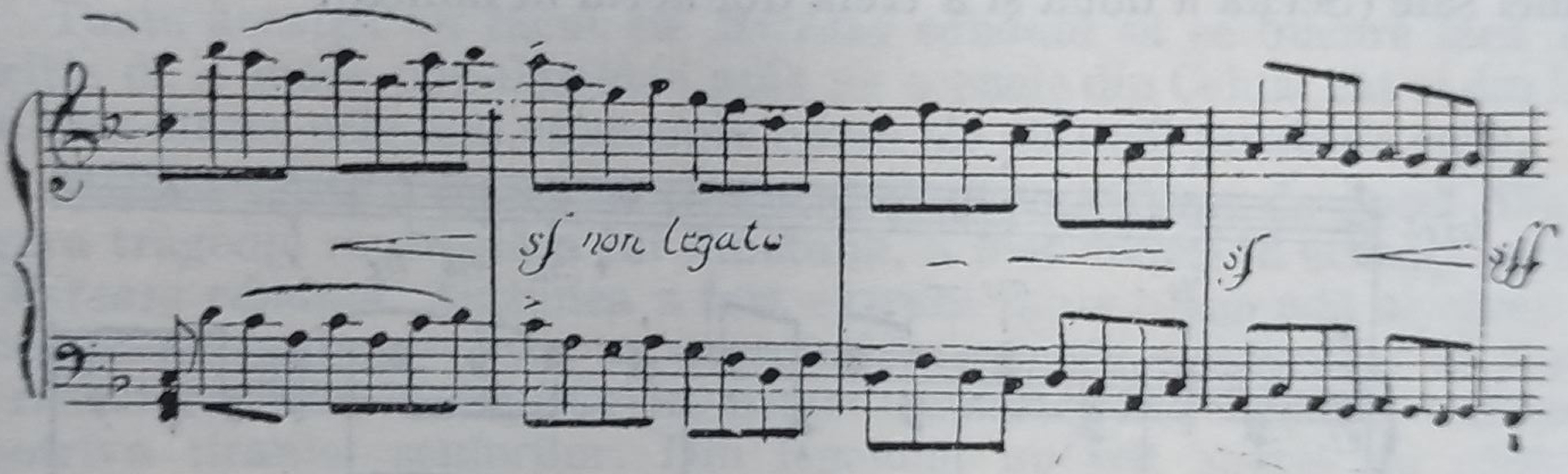
[323] Inițial, compozitorul intenționa să realizeze pe această temă o operetă.

[324] Jenik, fiul fermierului Tobias Micha, îndepărtat de mama vitregă, s-a stabilit într-un sat vecin, unde o cunoaște pe Mařenka, cu care urmează să se căsătorească. Iată că, pețito- rul de profesie Kecal urmărește să o căsătorească pe Mařenka cu foarte bogatul Vašek, prostă- nac și bâlbâit, fratele vitreg al lui Jenik. Mařenka caută să-l întâlnească pe Vašek, determi- nându-l să nu o accepte. În același timp, Kecal încearcă să-l determine pe Jenik să renunțe la Mařenka. Aflând că pretendentul este fratele său vitreg, Jenik semnează un act prin care, în schimbul sumei de 300 florini, consimte ca Mařenka să se căsătorească cu fiul lui Micha. Aflând acestea, Mařenka este pe punctul de a accepta căsătoria cu Vašek, când Jenik se face cunoscut. Astfel se descoperă că actul semnat a fost un șiretlic din care a tras foloase numai Jenik. Va primi suma și se va căsători cu Mařenka, el fiind adevăratul fiu al lui Micha, în timp ce Vašek se va îndrăgosti de o frumoasă dansatoare pe care o va urma într-o trupă de saltimbanci, jucând rolul ursului îmblânzit.

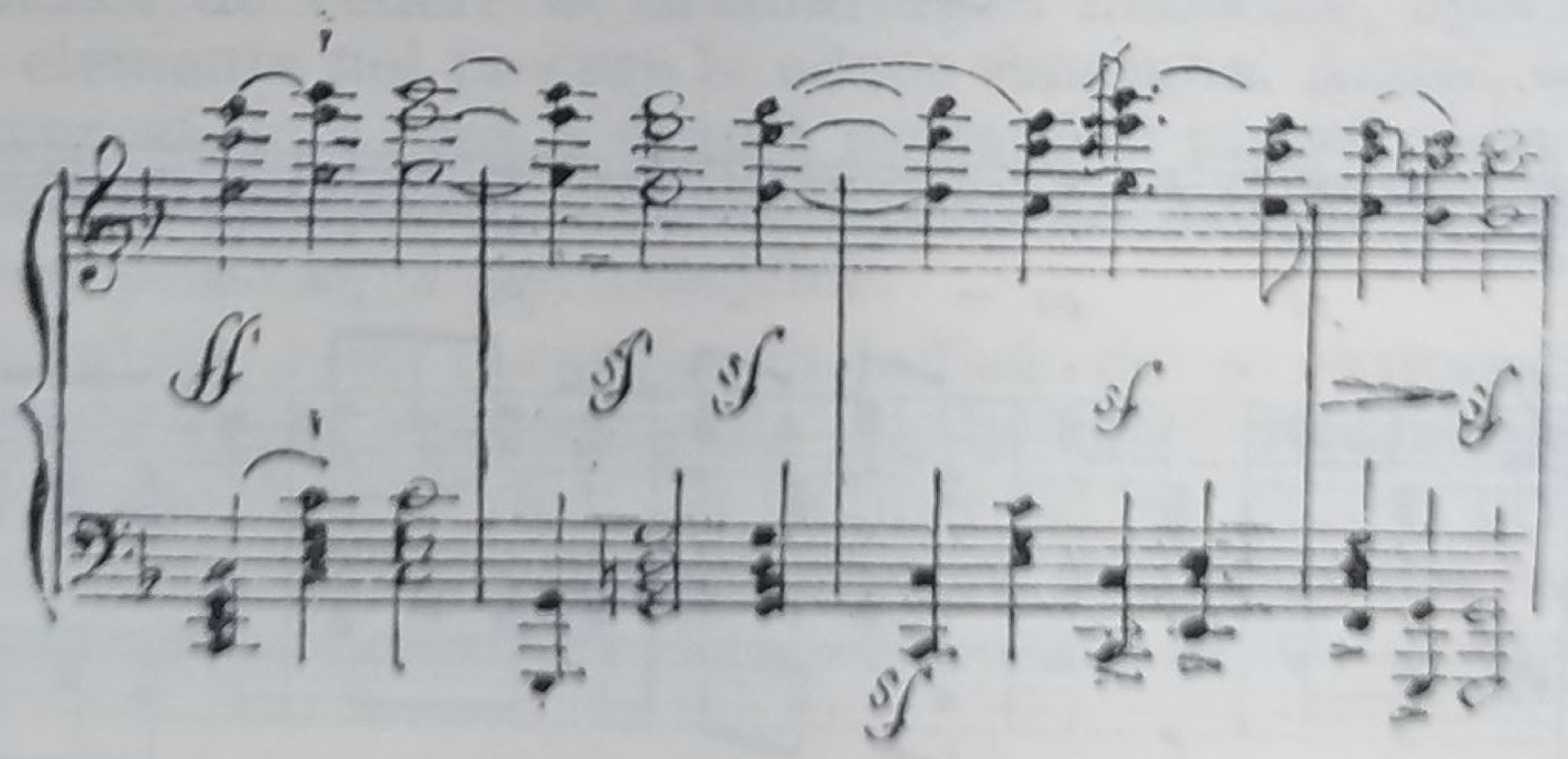
[325] Zdenek Nejedly, *Bedřich Smetana*, Edition Orbis, Praha, 1924, pag. 49.

mai mult o punere în evidenţă a unor trăsături morale, o adevărată glorificare a integrităţii caracterului oamenilor simpli de la ţară, a isteţimii şi inteligenţei lor sănătoase. Aceste trăsături apar deja în uvertură, realizată magistral, în care sintetizează principalele elemente ale dramaturgiei. Desfăşurarea alertă,

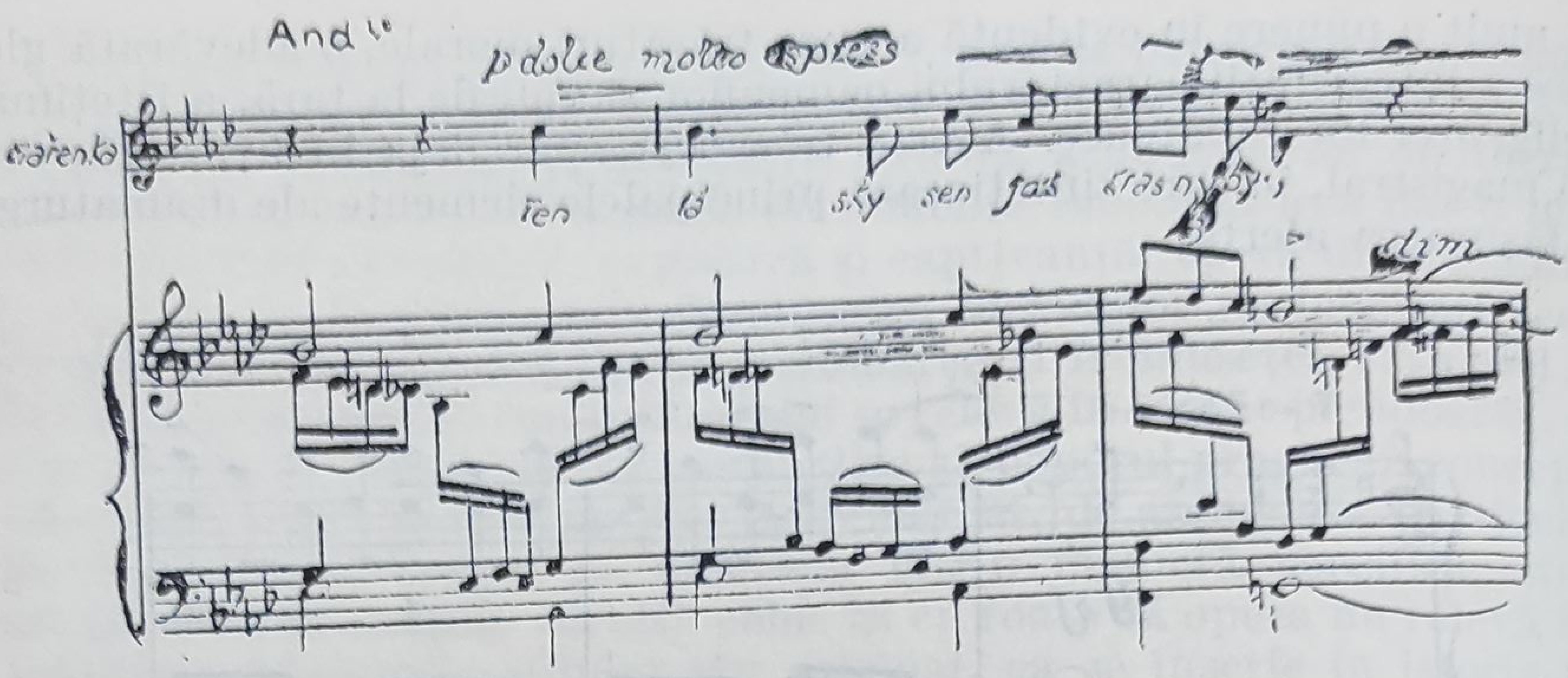




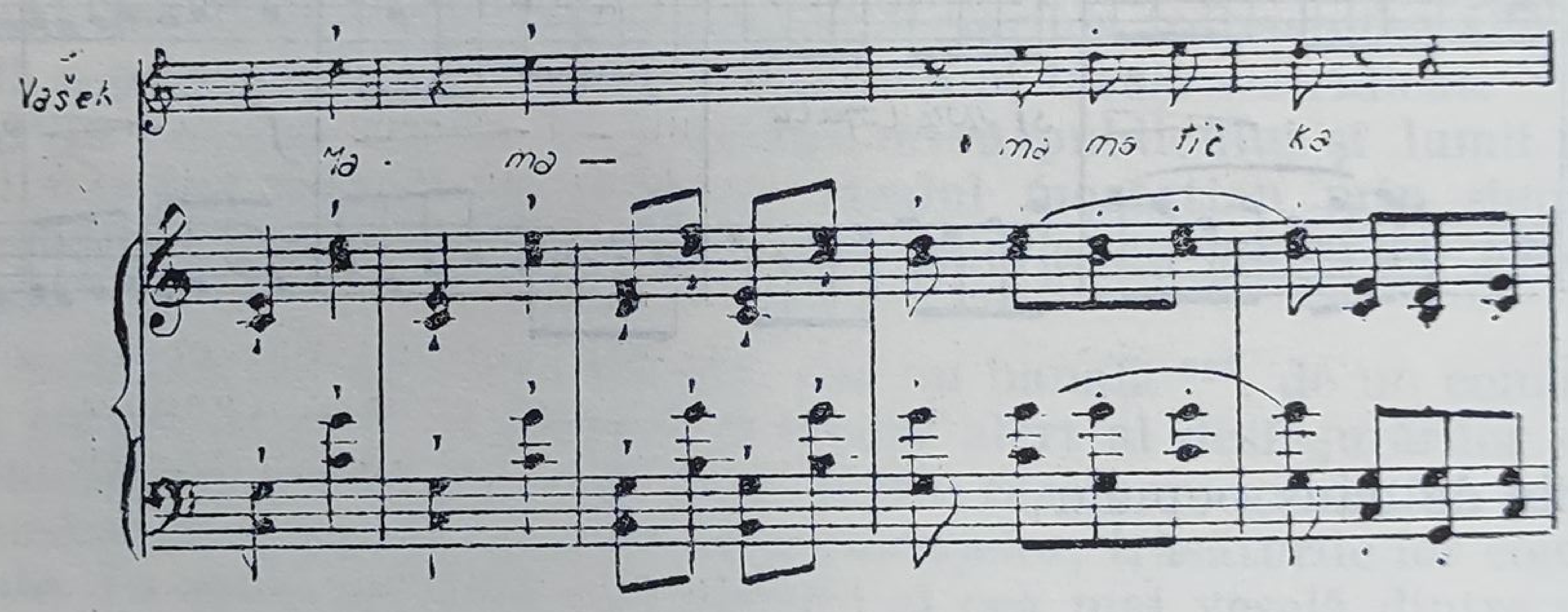
ritmurile de dans popular,



episoadele lirice sunt doar câteva dintre elementele componente ale uneia dintre cele mai populare pagini orchestrale create de Smetana. Remarcabile prin lirism şi frumuseţe melodică sunt paginile muzicale prin care sunt caracterizaţi cei doi tineri îndrăgostiţi Jenik şi Mařenka, în alcătuirea lor intonaţională specifică melosului şi ritmurilor populare (Scena a doua din actul întâi, scena a cincea din actul al treilea etc.),

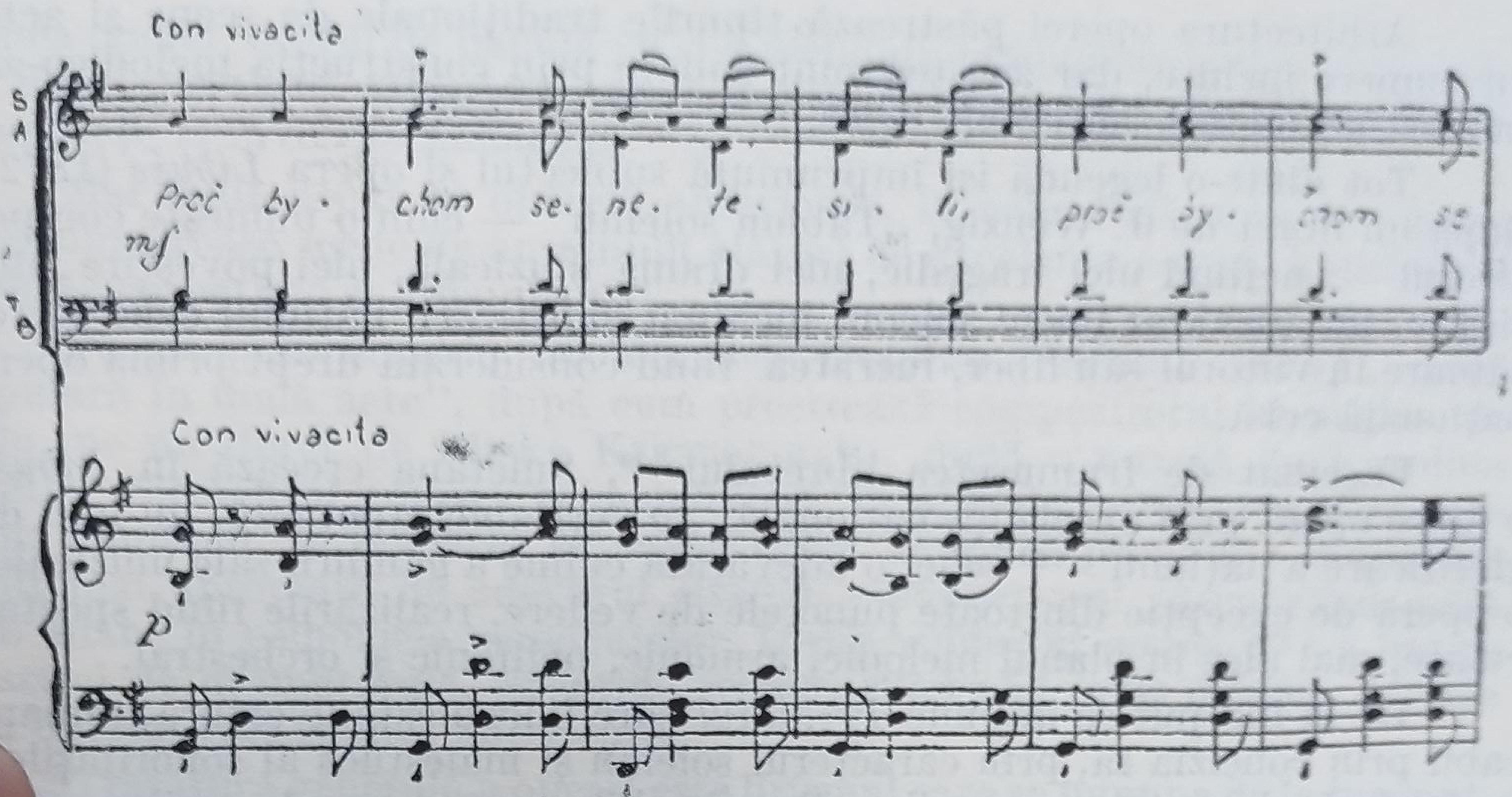


alături de paginile comice prin care sunt reprezentaţi Kecal şi Vašek — primul palavragiu notoriu, debitând fel de fel de baliverne, al doilea bâlbâit, naiv şi inconştient, pentru care căsătoria nu-i problema lui, ci a mamei sale (Scena a doua şi a treia din actul al doilea).





Un loc important atribuie Smetana în operă scenelor de ansamblu, prin care redă veselia, vigoarea şi dinamismul popular, corurile excelând prin forţa lor de sugestie şi expresie muzicală (Scena întâi şi a cincea din actul întâi — polca; scena întâi din actul al doilea, scena a noua şi a zecea din actul al treilea)



Toate acestea au făcut ca *Mireasa vândută* să se bucure încă de la apariţie de o mare popularitate atât pe scenele din Cehia, cât şi din lume, fiind una dintre cele mai cunoscute opere ale culturii muzicale cehe.

Dalibor (1867), operă în trei acte după un libret de Josef Wenzig, singura tragedie muzicală a lui Smetana, a fost creată în aceeaşi perioadă cu *Mireasa vândută*. Acţiunea a fost extrasă dintr-o legendă al cărei erou principal — Dalibor — este un personaj istoric [326], conducător al poporului răsculat, fiind decapitat în urma numeroaselor acţiuni întreprinse împotriva tiraniei seniorilor. Din legendă, autorii operei nu păstrează decât anumite elemente, creând însă în jurul eroului legendar o acţiune puternică, o dramă a cărei desfăşurare scoate în evidenţă trăsăturile morale şi faptele sale de vitejie [327].

Din punct de vedere al dramaturgiei muzicale, opera *Dalibor* prezintă unele elemente noi pe care le aduce Smetana. Astfel, se observă preocuparea expresă de a crea o dramă unitară în planul expresiei, în desfăşurare continuă, simfonică, orchestra primind funcţii sporite contribuind la conturarea psihologiei personajelor.

Remarcabilă este invenţia melodică de o extraordinară unitate stilistică într-o mare varietate de modalităţi, determinând caracterul solid şi monumental al lucrării. În Dalibor îşi fac simţită prezenţa şi unele motive caracteristice, cu reveniri de-a lungul desfăşurărilor muzicale, având însă o cu totul altă funcţie şi destinaţie faţă de leit-motivul wagnerian.

[326] Unul dintre turnurile castelului din Praga poartă şi astăzi denumirea de Turnul lui Dalibor.

[327] Dalibor îl răzbună pe prietenul său, cântăreţul Zdeněk (prins şi ucis de mercenarii din castelul vecin), incendiind castelul şi ucigându-l pe Lebourgrave (senior), a cărui soră — Milada — se plânge regelui. Dalibor este condamnat pe viaţă. Impresionată de curajul şi bărbăţia eroului, Milada decide să-l elibereze cu ajutorul prietenilor. Conspiraţia este descoperită, astfel că Dalibor este condamnat la moarte. Conduşi de Milada, prietenii lui Dalibor atacă convoiul care îl duce la eşafod şi Milada este rănită mortal. Dalibor, care se aruncase asupra şefului gărzii regale, moare şi el.

Arhitectura operei păstrează tipurile tradiționale de scene și acte, cu numere închise, dar acestea sunt sudate prin construcția melodico-armonică de factură națională cehă.

Tot dintr-o legendă își împrumută subiectul și opera *Libuše* (1872), după un libret de J. Wenzig, ,,Tablou solemn'' — cum o numește compozitorul —, nefiind nici tragedie, nici dramă muzicală, nici povestire istorică, ci un adevărat poem solemn închinat glorificării națiunii cehe încrezătoare în viitorul său liber, lucrarea fiind considerată drept prima operă națională cehă.

Fascinat de frumusețea libretului [328], Smetana creează în *Libuše* o mare operă prin excelență națională, ,,o veritabilă apoteoză, un imn de glorificare a națiunii'' [329] cehe, o adevărată culme a gândirii sale muzicale, o operă de excepție din toate punctele de vedere, realizările fiind spectaculare, mai ales în planul melodic, armonic, polifonic și orchestral.

De la început se impune *Preludiul* care înlocuiește uvertura, remarcabil prin concizia sa, prin caracterul solemn și maiestuos al sonorităților de fanfară, de un efect grandios. Remarcabile sunt și temele eroilor principali, Libuše și Přemjsl : prima — melodioasă, tandră și feminină —, a doua — eroică, energică, bărbătească —, dezvoltate într-un episod orchestral măiestrit.

Și celelalte personaje principale sunt reprezentate prin leit-motive, conferind lucrării o solidă unitate tematică și caracter simfonic. Deosebit prin noutatea sa este finalul, profeția Libušei, conceput din punct de vedere al formei independent de materialul tematic al operei. Aici, Smetana pentru prima dată întrebuințează melodii de coral hussit, căruia îi conferă semnificații noi, imnice și idilice, întreaga operă edificându-se ca un impunător ,,monument de forță, de mândrie și de grandoare care nu are egal în arta cehă'' [330].

Odată terminată opera *Libuše*, Smetana părăsește tematica istorico-legendară și se îndreaptă din nou spre viața cotidiană, spre oamenii simpli, de ale căror obiceiuri, muzică și dansuri, se simțea puternic atras. Maturitatea și experiența artistică aveau să-l conducă însă spre un nou tip de operă comică, în care nu culoarea locală trebuia evidențiată, ci trăsăturile esențiale generalizatoare, particularizante ale specificității caracterului național ceh.

În această sferă de preocupări se înscrie opera *Dve vdovy* (Două văduve, 1874) pe un libret de Emanuel Züngel, după o comedie franceză de Felicien Mellefille, o comedie muzicală de cea mai autentică factură, în care elementele de limbaj popular se mariază cu formele și genurile muzicii romantice, determinând o construcție muzicală solidă, de sinteză. Ac-

---

[328] Legenda spune că în castelul Vysehrad din Praga conducea prințesa Libuše, respectată de popor pentru clarviziunea și darul ei profetic. Discordia dintre cei doi frați Chrudoš și Stahlav ar duce însă la împărțirea țării, Chrudoš neconsimțind ca o femeie să guverneze peste bărbați. Intervine Krasava, o tânără din suita prințesei, care se îndrăgostește pe rând de cei doi frați, determinând reconcilierea dintre Chrudoš și Libuše. La castel este chemat nobilul Přemjsl cu care se căsătorește Libuše întemeind astfel prima dinastie națională. Libuše prezice apoi viitorul națiunii cehe.

[329] Zdenek Nejedly, *Bedřich Smetana*, op. cit., p. 60.

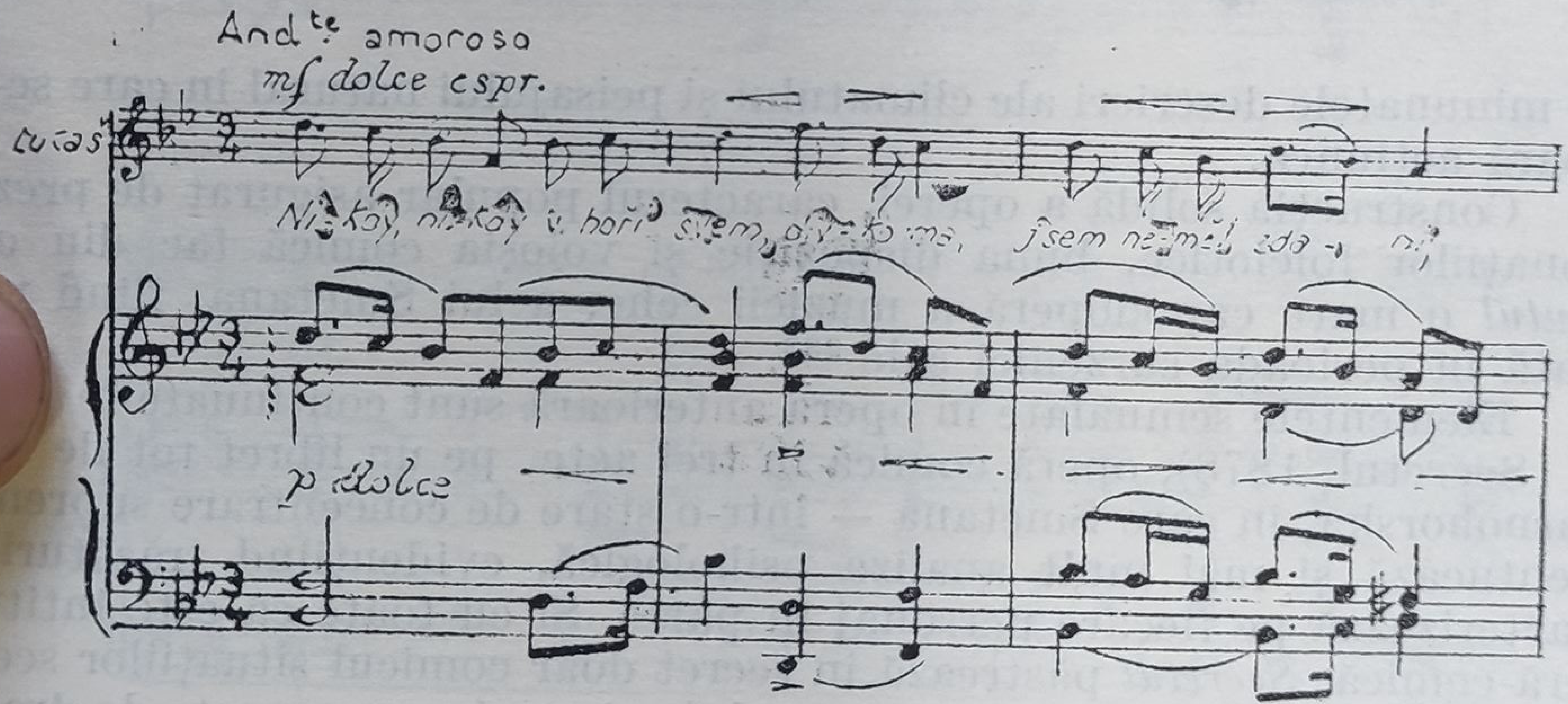
[330] Bohumil Karasek, *Bedřich Smetana*, Editio Supraphon, Praha, 1967, pag. 97.

ţiunea operei, destul de banală [331], i-a prilejuit compozitorului ocazia creării unui spectacol atrăgător, un autentic scherzo plin de prospeţime, frumuseţe şi invenţie muzicală.

Mai mult decât în operele anterioare, în cele două acte ale operei apar numeroase scene de ansamblu alături de excelente coruri, imprimând operei prospeţime şi dinamism.

Pe un plan superior se situează *Hubička* (Sărutul, 1876) ,,operă populară în două acte'', după cum precizează compozitorul în pagina de titlu, pe un libret de Eliska Krasnohorska, după o nuvelă de Karolina Světla. Elementul comic, preponderent în operele anterioare, aici este mult diminuat, în favoarea expresiei lirice, acţiunea primind o motivaţie mult mai apropiată de adevărul citadin, compozitorul pătrunzând mult mai adânc în psihologia personajelor. Însuşi subiectul operei [332] i-a impus o astfel de dramaturgie, situaţiile scenice fiind aici mult diferite de cele din operele sale comice anterioare.

Trăsătura generală a operei este lirismul care se impune de la început, uşor sesizabil în partida vocală a celor doi eroi principali — Vendulka şi Lukaš — ale căror intervenţii nu au nimic comic, din contră, cântul lor exprimă tandreţe (Duetul Lukaš-Vendulka, scena a cincea, actul întâi);

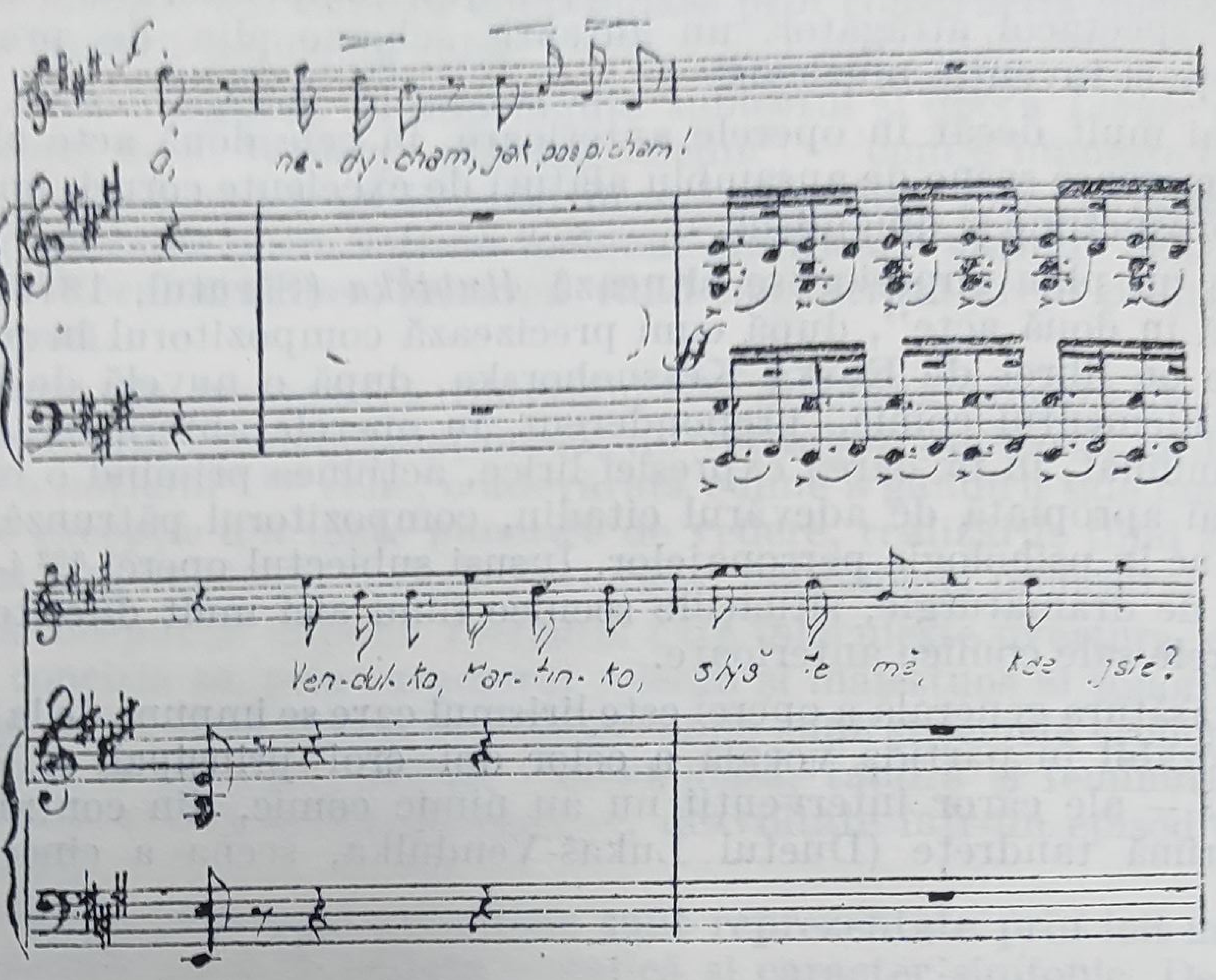


în aria servitoarei Barče (Scena a şaptea, actul al doilea), una dintre cele mai frumoase pagini scrise de Smetana,

---

[331] Ladislav Podhajsky s-a îndrăgostit de frumoasa văduvă Anezka, închisă în doliul său cu amintirea defunctului. Sosită la verişoara sa Karolina, tot văduvă, Anezka îl întâlneşte pe Ladislav care vânează în mod fraudulos pe proprietatea Karolinei. Aceasta, sesizând situaţia, provoacă gelozia verişoarei sale, dansează cu Ladislav, care îngenunchiază apoi la picioarele ei. După explicaţii, Anezka acordă mâna tânărului îndrăgostit.

[332] De multă vreme Lukaš o iubeşte pe Vendulka dar, constrâns de părinţi, se căsătoreşte cu alta, care moare făcând posibilă cererea în căsătorie a fetei iubite. După consimţământul părinţilor, Lukaš doreşte să-şi îmbrăţişeze viitoarea soţie dar este respins sub pretext că defuncta nu permite aceasta decât după căsătorie. Supărat, Lukaš pleacă, întorcându-se apoi cu un grup de lăutari ce-i cântă Vendulkăi un cântec batjocoritor, făcând-o să plece în munţi. După mari peripeţii Lukaš reuşeşte să-şi ceară scuze, reconcilierea fiind confirmată printr-un sărut.



și în minunatele descrieri ale climatului și peisajului natural în care se desfășoară acțiunea.

Construcția solidă a operei, caracterul popular asigurat de prezența intonațiilor folclorice, buna dispoziție și voioșia comică fac din opera *Sărutul* o mare capodoperă a muzicii cehe, a lui Smetana, fiind prima creată în perioada surzeniei sale [333].

Elementele semnalate în opera anterioară sunt continuate în *Tajemstvi* (Secretul, 1878), operă comică în trei acte, pe un libret tot de Eliška Krasnohorska, în care Smetana — într-o stare de concentrare supremă — accentuează și mai mult analiza psihologică, evidențiind trăsăturile ce caracterizează pe fiecare personaj în parte. Și cu toate că este intitulată operă-comică, *Secretul* păstrează în secret doar comicul situațiilor scenice, al acțiunii propriu-zise, pentru că fondul este serios, o poveste de dragoste cu peripeții, depășite însă spre fericirea tinerilor.

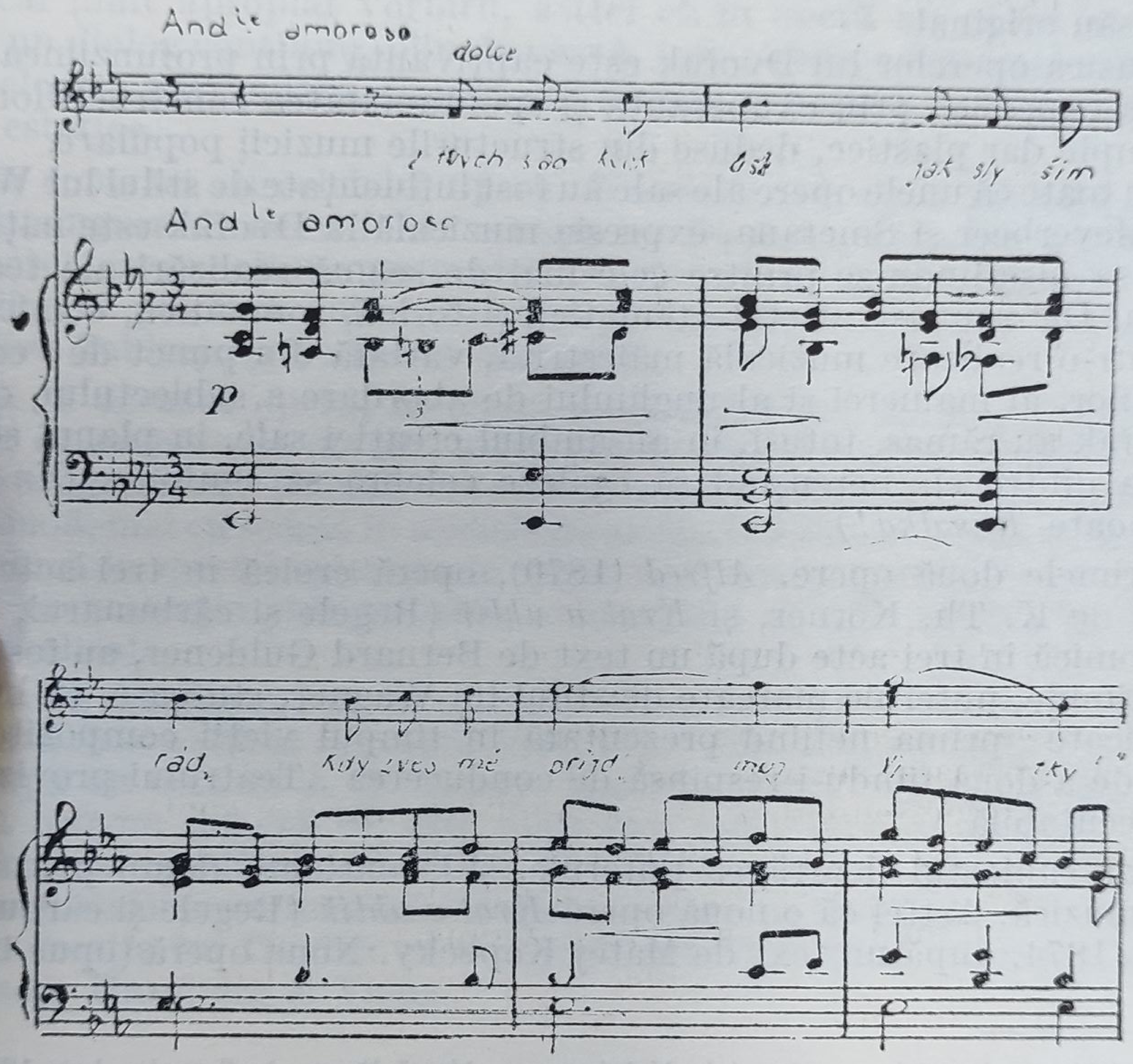
Acțiunea operei [334] solicită participarea constantă și imensă a orchestrei, conferind muzicii un fond simfonic, necesar accentuării analizei psihologice.

---

[333] În urma unei maladii infecțioase ce a determinat paralizia nervilor auditivi, Smetana a devenit surd la 20 octombrie 1874.

[334] Sunt douăzeci de ani de când Kalina o iubește pe Roza Malinova, căreia părinții i-au interzis căsătoria cu cel iubit pentru că era sărac. Acum, văduv, Kalina este tatăl lui Vitek care o iubește pe Blaženka, fiica lui Malina. Roza și Kalina se iubesc încă, dar relațiile dintre cele două familii sunt discordante. Aflând de o comoară prezumtivă ce l-ar putea îmbogăți, Kalina pornește în căutarea ei, dar drumul prin subteran îl duce în casa familiei rivale Malina, la Roza, singura comoară existentă. Este descoperit și ,,secretul'' dragostei dintre cei doi tineri, Vitek și Blaženka, astfel că orgoliosul Kalina, care jurase că niciodată nu va mai trece pragul acestei case, spre bucuria mulțimii adunate, cere mâna Blaženkăi pentru Vitek și a Rozei pentru el.

Și aici unele pagini se remarcă prin valoarea lor deosebită. Ne mărginim să amintim doar una, și anume scena dintre Vitek și Blaženka (Scena a cincea din actul întâi) al căror cântec de dragoste se înalță măreț și impunător, atingând culmile superioare ale frumuseții și expresiei romantice. Simplitatea construcțiilor intervalice și ritmice, înveșmântarea armonică și polifonică, orchestrația plastică conferă muzicii originalitate și caracter popular național ceh, melodia înscriindu-se printre marile reușite ale compozitorului în acest domeniu.



Ultima sa operă, *Certova stěna* (Zidul diavolului, 1882), pe un libret tot de Eliska Krasnohorska, este o operă comică romantică al cărei subiect este extras din lumea cavalerească a Evului mediu, din care Smetana păstrează — ca și în operele anterioare — doar fondul pe care grefează situații, scene și acțiuni serioase, uneori chiar grave. Lirismul subiectiv, tendința de a evolua pe noi coordonate stilistice l-au condus pe compozitor la realizarea uneia dintre cele mai originale opere ale sale. Limbajul muzical pare a fi mai complicat, mai ales din punct de vedere armonic, prin utilizarea cromatismelor, a unor armonii insolite, determinante în crearea cadrului fantastic în care își desfășoară acțiunile sale demonice diavolul, întruchipare masculină dublă: Rarach (diavolul) și pustnicul Beneš, învins de dragostea curată și sinceră a oamenilor.

Nuanţe şi particularităţi stilistice proprii comportă şi creaţia de operă a lui Antonin DVOŘAK (1841—1904) [335], înscrisă în tezaurul cultural ceh ca o valoroasă contribuţie la dezvoltarea teatrului liric naţional. Cunoscut mai ales ,,ca autor al mai multor simfonii, cu toate că niciodată nu a ascuns gustul pentru muzica scenică'' — după cum însuşi mărturisea [336], Dvořak, în creaţia sa, este mult mai apropiat decât Smetana de tradiţia clasico-romantică. Invenţia melodică şi armonică spontană, strălucirea orchestrală, claritatea planurilor simfonice, supleţea modulaţiilor şi a construcţiilor arhitecturale, în afara oricărei preocupări exprese de a fi modern, sunt câteva din trăsăturile caracteristice, determinante ale stilului său original.

Muzica operelor lui Dvořak este captivantă prin profunzimea şi sinceritatea expresiei, prin exuberanţa şi spontaneitatea construcţiilor melodice, simple dar plastice, deduse din structurile muzicii populare.

Cu toate că unele opere ale sale au fost influenţate de stilul lui Wagner, Verdi, Meyerbeer şi Smetana, expresia muzicală la Dvořak este naţională, creaţia sa înscriindu-se printre cele mai de seamă realizări ale teatrului liric ceh. De o mare varietate tematică (istorică, romantică, comică, feerică), într-o realizare muzicală măiestrită, variată din punct de vedere al alcătuirilor, al manierei şi al unghiului de abordare a subiectului, operele lui Dvořak au rămas, totuşi, în ansamblul creaţiei sale, în planul secund, nici una dintre ele nereuşind să egaleze celebra sa simfonie *Din lumea nouă* (poate *Rusalka!*).

Primele două opere, *Alfred* (1870), operă eroică în trei acte după un text de K. Th. Körner, şi *Kral a uhliř* (Regele şi cărbunarul, 1871), operă comică în trei acte după un text de Bernard Guldener, au fost începuturi timide, puternic marcate de stilul lui Wagner, stufoase, cu lungimi nejustificate : prima nefiind prezentată în timpul vieţii compozitorului, iar cea de a doua fiindu-i respinsă de conducerea ,,Teatrului provizoriu'', ca inexecutabilă.

Dar subiectul îl atrăgea puternic, şi-l considera demn pentru a fi pus pe muzică. Astfel că o nouă operă *Kral a uhliř* (Regele şi cărbunarul) apare în 1874, după un text de Matěj Kopecky. Noua operă (opus 14) are

---

[335] Antonin Dvořak s-a născut le Nelahozeves, lângă Praga, la 8 septembrie 1841, fiind fiul unui hangiu. Talent excepţional, Dvořak îşi începe studiile în anul 1853 la Zlonice, cu Antonin Liehman, învăţând pianul, vioara, viola şi teoria muzicii. Contactul cu muzica populară şi tradiţiile culturii naţionale va fi hotărâtor în orientarea estetică a viitorului compozitor, determinând apariţia primelor compoziţii (piese instrumentale având la bază melodii populare şi dansuri cehe). În 1857, Dvořak intră la Şcoala de orgă din Praga, unde studiază cu Josef Foerster, pe care o absolvă în 1859. Din 1862, intră în orchestra ,,Teatrului provizoriu'' devenind prieten apropiat şi colaborator al lui B. Smetana. Urmându-i exemplul, Dvořak se consacră creaţiei, compunând opere, simfonii, muzică de cameră, vocală şi instrumentală. Prieten apropiat al lui Brahms şi Ceaikovski, Dvořak a creat o operă naţională de mari semnificaţii. Pentru meritele sale, în 1891 Universitatea Karlov din Praga i-a acordat titlul de doctor în filozofie, iar Universitatea din Cambridge titlul de doctor în muzică. Tot acum este invitat în calitate de profesor să conducă cursurile de teorie, forme, compoziţie şi instrumentaţie de la Conservatorul din Praga. În 1892, Dvořak acceptă invitaţia de a fi profesor la Conservatorul din New York — unde va rămâne până în 1895. Din această perioadă datează simfonia *Din lumea nouă* şi *Negerquartett*. Întors în patrie, Dvořak continuă să creeze până când la 5 mai 1904, a murit în urma unei congestii cerebrale. A fost înmormântat în cimitirul Vyšehrad din Praga, alături de Smetana şi Fibich.

[336] Jarmil Burghauser, *Antonin Dvořak*, Edition Supraphon, Praha, 1966, pag. 13.

o acţiune mult mai simplă [337], cu episoade interesante din punct de vedere al dramaturgiei, cu idei muzicale de colorit naţional şi sonorităţi orchestrale remarcabile, în ciuda naivităţilor textului poetic şi a unor momente ce amintesc de *Freischütz*-ul lui Weber.

În opera următoare, *Tvrdé palice* (Încăpăţânaţii, 1874) opus 17, într-un act, după un text de Josef Štolba, A. Dvořak apelează la un subiect din viaţa satului ceh [338], vădit influenţat de Smetana, realizând o comedie muzicală plină de vervă, bogată în situaţii comice, cu numeroase glume vesele, cu tipuri de personaje rustice de un pitoresc aparte.

Ritmul alert al desfăşurărilor scenice i-a impus compozitorului un stil vocal mult apropiat vorbirii, astfel că în operă nu găsim arii, duete etc., ci un dialog continuu, plin de vervă, într-o redare muzicală măiestrită, cu o melodică particulară, simplă dar sinceră şi bogată în sensuri şi semnificaţii estetice.

În contrast cu celelalte opere, *Wanda* (1875, opus 25) este o operă tragică (singura de acest fel în creaţia lui Dvořak), deosebit de amplă (în cinci acte), cu o acţiune puternică [339], desprinsă dintr-o legendă istorică de scriitorul polonez Julian Surzycky, transpusă în libret de operă de František Zakirejs şi V. Beneš Sumavsky.

Şi în această operă, în ciuda unor slăbiciuni ale libretului (gândit teatral, cu numeroase detalii, unele fantastice) şi a unor procedee dramaturgice wagneriene, Dvořak creează o muzică grandioasă, de mare forţă emoţională, mai cu seamă în scenele de ansamblu situate la sfârşitul actelor. Se remarcă în special splendidele coruri realizate magistral, invenţia melodică şi orchestraţia strălucitoare, evidenţiind un stil muzical conturat şi individualizat.

După intermezzo-ul cu opera *Wanda*, Dvořak revine la genul comic şi creează *Selma sedlak* (Ţăranul isteţ, 1877, opus 37), operă comică în două acte după un text de J. O. Vesely. Muzica operei, a cărei acţiune se desfăşoară într-un sat ceh [340], este mult mai caracteristică pentru stilul lui Dvořak, prin specificul melodiilor de colorit naţional, prin varietatea ritmurilor şi strălucirea instrumentaţiei. Acestea au făcut ca opera să fie prima din creaţia lui Dvořak ce a depăşit graniţele ţării, fiind reprezentată la Dresda, Hamburg şi Viena.

---

[337] Mathias, regele Boemiei, rătăcind prin pădure după vânat, poposeşte, fără a fi recunoscut, la casa unui cărbunar. În glumă face curte fiicei acestuia şi declanşează gelozia logodnicului ei. La despărţire, regele îl invită pe cărbunar la reşedinţa sa din Praga. Acolo cărbunarul îşi dă seama că musafirul său a fost regele şi mediază reconcilierea celor doi învrăjbiţi.

[338] Doi tineri, Toni şi Magdalena, nu îndrăznesc să-şi mărturisească dorinţa de a se căsători de teama părinţilor. Cel care reuşeşte să-i înduplece, prin vicleşug, este Rericha, bătrânul naş al părinţilor.

[339] Wanda, fiica prinţului polonez Krak, refuză mâna prinţului german Roderich, determinând astfel războiul dintre germani şi polonezi. În momentul în care victoria înclină în favoarea germanilor, Wanda jură zeilor că le va dărui viaţa dacă victoria va reveni compatrioţilor ei. Ţinându-şi cuvântul, Wanda se aruncă în Vistula, sub privirile polonezilor victorioşi.

[340] Doi tineri se iubesc, dar tatăl fetei, care este bogat, doreşte ca fiica lui să se căsătorească cu un tânăr mai puţin sărac. În sprijinul celor doi tineri vine nobilul, care doreşte să repare o greşeală săvârşită în tinereţea sa.

Stilul de maturitate al creaţiei de operă a lui Antonin Dvořak este marcat de *Dimitry* (1882, opus 64), operă istorică în patru acte, după un libret de Maria Červinka — alcătuit pe baza unor întâmplări extrase dintr-un fragment dramatic de Friedrich Schiller şi din tragedia istorică cehă *Dimitr Ivanovič* de Ferdinand Milovec. Acţiunea operei este un fel de continuare a celei din *Boris Godunov* de Musorgski şi urmăreşte faptele falsului Dimitri uzurpatorul, după moartea ţarului Boris [341].

Fiind în posesia unui libret magnific, cu situaţii dramatice şi tensiuni puternice, cu desfăşurări poetice, Dvořak creează o operă monumentală, de o mare forţă de expresie, într-o alcătuire variată, din care răzbate climatul slav, rus şi polonez.

Pentru crearea cadrului şi realizarea coloritului local, Dvořak utilizează intonaţii folclorice specifice muzicii ruse şi poloneze, sesizând şi realizând anumite particularităţi melodice, armonice şi ritmice.

Pe un alt plan se situează *Jakobin* (Iacobinul, 1888, opus 84), operă în trei acte, pe un libret de aceeaşi Maria Cervinka, a cărei acţiune se desfăşoară, din nou, în mediul pitoresc al satului ceh, dar de data aceasta la sfârşitul secolului al XVIII-lea. [342]

Tabloul vieţii săteşti este surprinzător, în acţiune fiind antrenate toate categoriile sociale. Pe de o parte, viaţa simplă dar sinceră a sătenilor şi a institutorului Benda, pe de altă parte cea de la castel, a familiei generalului Vilem de Harasov, măcinată de intrigi.

Climatul intim, specificitatea cehă, suita de situaţii scenice antrenante, caracterul popular al muzicii, tipurile de caractere — foarte originale prin atitudinea şi comportamentul lor — au făcut ca opera să treacă drept una dintre cele mai optimiste, mai reuşite şi mai populare din creaţia compozitorului. De dimensiuni modeste, opera este strălucitoare prin muzica sa originală, în care apar intonaţii specifice cântului religios vechi, ale cântecului popular ceh şi prin ritmul alert al desfăşurărilor scenice. *Iacobinul* este una din cele mai originale opere create de Dvořak.

Odată cu *Cert a Katia* (Diavolul şi Katia, 1899 opus 112), operă comică în trei acte, pe un libret de Adolf Wenig, Antonin Dvořak abordează o nouă problematică, desprinsă din lumea poveştilor populare cehe, ireală dar fermecătoare şi bogată în semnificaţii etice. Fascinat de frumu-

---

[341] Boris Godunov a ordonat asasinarea ţareviciului Dimitri, fiul lui Ivan cel Groaznic. Circulă însă zvonul că destinul l-ar fi scăpat pe Dimitri, astfel că un aventurier profită şi se dă drept ţareviciul Dimitri. Cu ajutorul polonezilor, Dimitri ocupă tronul, fiind recunoscut de însăşi văduva lui Ivan cel Groaznic. Uzurpatorul guvernează cu înţelepciune, dar se îndrăgosteşte de fiica lui Boris Godunov, stârnind gelozia soţiei sale Marina Mniškova, fiica cneazului polonez, care face cunoscută originea soţului său. Prinţul Suiski, omul apropiat al lui Boris Godunov, îl ucide cu un foc de armă.

[342] O încurcătură survenită în familia generalului Vilem de Harasov face ca fiul său Bohuš să plece pentru mai mult timp în Franţa, de unde se întoarce pentru a se împăca cu tatăl său. Intrigile vărului său Adolf continuă. Bohuš este acuzat de iacobinism şi aruncat în închisoare. Dar graţie bătrânului institutor Benda, un bun muzician, Julia — soţia lui Bohuš — este primită de general. Astfel că îi explică adevărul. Ochii bătrânului general se deschid. Adolf va fi renegat în momentul în care se pregătea să-i moştenească domeniile, iar Vilem de Harasov îşi reprimeşte fiul în castelul familiei sale.

seţea, climatul feeric şi fantastic ale povestirii [343], de tonul şi caracterul popular al desfăşurărilor scenice, Dvořak reuşeşte, graţie bogatei sale experienţe şi a înaltului său profesionalism, să creeze o comedie populară feerică, spumoasă, plină de situaţii comice şi de neprevăzut, într-o tratare muzicală măiestrită în caracter popular ceh, cu ritmuri robuste desprinse din dansurile naţionale. În această operă, personajele sunt puternic conturate (Marbuel, misterios şi curtenitor, devine sub vraja Katiei docil şi mizerabil; Katia, frumoasă, vorbăreaţă, seducătoare prin farmecul său, inteligentă şi curajoasă; Lucifer, dracul şchiop, grotesc şi respingător) prin melodii, armonii şi ritmuri caracteristice, desprinse din specificitatea intonaţională cehă, Dvořak punând un mare accent pe desfăşurarea alertă, vivace, dialogul ocupând loc central, în defavoarea ariilor, a corurilor şi a unor momente lirice care lipsesc aproape cu desăvârşire. Remarcabile sunt scenele de dans (dansul ţăranilor, al dracilor în infern, actul al doilea, poloneza de la începutul actului al treilea etc.), pe care Dvořak le realizează în maniera-i caracteristică.

Tot după o povestire populară a fost creată şi *Rusalka* [344] (1900, opus 114), operă lirică în trei acte, pe un libret de Jaroslav Kvapil, una dintre cele mai cunoscute şi apreciate opere create de Dvořak. Spre deosebire de opera anterioară în care fondul rămâne în permanenţă comic, alert şi plin de vervă, în *Rusalka* Dvořak creează o dramă puternică în care îmbină armonios elemente ale lumii fantastice, de basm, cu lumea reală. Astfel, Rusalka se îndrăgosteşte de un prinţ pământean, trăieşte pasiuni umane, este părăsită, destinul celor doi fiind tragic: prinţul va muri, iar Rusalka se va reîntoarce în împărăţia apelor. [345]

Mai mult decât în celelalte opere, în *Rusalka* Dvořak reuşeşte să creeze o galerie de personaje distincte, puternic conturate prin trăsăturile lor caracterologice, ale căror acţiuni sunt guvernate totuşi de destinul implacabil. Astfel Rusalka este fermă, sigură pe dragostea ei, riscă totul, în timp ce prinţul este nestatornic şi o sacrifică pentru o prinţesă. Geniul apelor, deşi îi urăşte pe oameni, trăieşte durerea lor şi suferă alături de ei; iar vrăjitoarea Jezibaba, cunoaşte tainele vieţii, urmăreşte împlinirea prezicerilor sale.

---

[343] Păstorul Jirka urmează să reglementeze conflictul dintre cruzii seniori şi ţăranii exploataţi fără milă. El apelează la puterea Infernului, astfel că Lucifer îl trimite pe diavolul Marbuel pentru a-i aduce pe prinţesa libertină şi răutăcioasă. Dar este în pericol pentru că se îndrăgosteşte de Katia care îl subjugă. Astfel că Jirka promite prinţesei că o va scăpa de Infern dacă va acorda libertate poporului oprimat.

[344] În poveştile populare cehe, zâna apelor se numeşte Rusalka.

[345] Îndrăgostită de un prinţ, Rusalka aspiră să devină o fiinţă umană, cu toate că Geniul apelor îi prezice o mulţime de riscuri. Neînduplecată şi încrezătoare în dragostea ei, Rusalka îi cere vrăjitoarei Jezibaba să-i dea chip uman, fără a lua în seamă urmările periculoase la care se expune. Devenită om, Rusalka este mută, va fi dezamăgită de dragostea prinţului, astfel că nenorocirea o va arunca din nou în împărăţia apelor, iar cel iubit de ea va fi blestemat. Sosind, prinţul o găseşte pe Rusalka sub chipul unei prea frumoase fete pe care o duce la castel pentru a-i fi soţie. Dar prinţul nestatornic este atras de o prinţesă, astfel că Rusalka se apropie de lac, unde o întâmpină Geniul apelor care, după ce îl ameninţă pe prinţ cu pedeapsa, dispare cu Rusalka sub ape. Pentru a ispăşi pedeapsa, Rusalka este transformată într-un foc zglobiu şi între crengile de salcie îşi plânge destinul. Copleşit de remuşcări, prinţul o caută dorind să repare greşeala. Astfel că, ajuns în poiană se aruncă în braţele Rusalkăi murind în îmbrăţişarea ei. Cu un ultim sărut dat celui iubit, Rusalka coboară liniştită şi resemnată în împărăţia apelor alături de însoţitoarele ei.

Iată, aşadar, o lume feerică misterioasă, descrisă muzical prin mijloace simple dar determinante în realizarea unei expresii muzicale puternice.

Caracterizarea muzicală a personajelor este plastică şi colorată, muzica — de o deosebită frumuseţe — creează cadrul feeric prin sonorităţi transparente apropiate impresionismului, cu efecte decorative, cu armonii modale, cu înlănţuiri diatonice ce întregesc expresia melodică, puternic integrată în acţiunea dramatică a operei. Din operă se desprind ca deosebit de valoroase : Cântecul de dragoste al Rusalkăi (actul întâi),



duetul Rusalka-Geniul apelor (actul al doilea), duetul Rusalka-Prinţul, din finalul actului al treilea ş.a.

De remarcat coloritul orchestral — varietatea combinaţiilor timbrale de un efect surprinzător şi de mare plasticitate — pe care îl realizează Dvořak în opera sa, astfel că *Rusalka* trece drept una dintre cele mai de seamă opere ale literaturii muzicale cehe.

Ultima creaţie scenică a lui Antonin Dvořak, *Armida* (1903, opus 115), operă în patru acte pe un text de Jaroslav Vrchlicky, după *Ierusalimul eliberat* de Torquato Tasso, este tot o feerie muzicală. Ea apare într-o perioadă în care compozitorul, după succesul cu *Rusalka*, dorea să creeze o nouă operă mare, inspirată din lumea fantastică şi mitologică. Subiectul romantic-istoric, încărcat de elemente feerice şi fantastice [346], l-a atras pe Dvořak mai ales prin puterea şi sinceritatea dragostei ce-i uneşte pe Armida şi Rinaldo, prin dualismul trăirilor acestuia din urmă, aflat între beţia pasiunii amoroase şi îndatoririle sale de cavaler combatant. Dar, fiind arhicunoscut [347], acest subiect apare drept desuet în epoca lui Dvořak, aceasta contribuind la insuccesul operei, cu toate că din punct de vedere muzical este superioară multor lucrări anterioare. În *Armida*, Dvořak

[346] Damascul condus de regele Hydraot este ameninţat de cruciada franceză. Prinţul vrăjitor Ismen, îndrăgostit de Armida, fiica regelui, anunţă că numai prin Armida aceştia pot fi opriţi. Astfel că, prin vrăjitorii îi invocă tabăra cruciaţilor, printre care îl zăreşte pe Rinaldo, cavalerul visurilor sale. Apariţia ei fascinează privirile cavalerilor, Rinaldo urmând-o în palat. Oscilând între dragostea pentru Armida şi datoria sa, Rinaldo îl ucide pe Ismen, pornind în cruciadă, dar se află dintr-o dată în faţa unui nou adversar, pe care îl loveşte, în care (prea târziu), o recunoaşte pe Armida.

[347] De-a lungul secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea au apărut peste patruzeci de opere inspirate de aventurile Armidei.

accentuează analiza psihologică în favoarea dramatismului. Armida este însoţită de melodii de mare sinceritate în expresie, învăluite în culori fin nuanţate, transparente, apropiate de tenta impresionistă. De altfel, mai mult decât celelalte opere, *Armida* abundă în melodii într-o înveşmântare armonică plastică de colorit oriental, îmbinat cu modalismul specific muzicii cehe. În această operă, Dvořak foloseşte mult mai consecvent leit-motivele şi o serie de teme ce conferă arhitecturii contur precis şi soliditate. Şi dacă opera nu a cunoscut succesul celor anterioare, aceasta s-a datorat numai libretului, acţiunii arhicunoscute şi inactuale; pentru că muzica este superioară din toate punctele de vedere, făcând ca *Armida* să fie un epilog demn de talentul şi măiestria lui Dvořak.

2. CREAŢIA SIMFONICĂ ŞI CONCERTANTĂ

Până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în provinciile Cehie nu se putea vorbi de o viaţă de concert şi de o tradiţie muzicală simfonică. Nu existau instituţii muzicale specializate, organizatoare, nu exista preocupare şi interes pentru muzica simfonică, astfel că publicul, în majoritatea lui, era atras mai ales de operă şi, în rare ocazii, de apariţiile spectaculoase ale unor virtuozi care epatau prin măiestria lor. Se poate spune că, melomanii cehi din această perioadă nu iubeau sau (mai corect spus) nu înţelegeau simfoniile şi marile lucrări simfonice dezvoltătoare sau ciclice, gustând doar genul uşor de divertisment, diletantic (uverturi, fantezii, rapsodii, diferite transcripţii etc.), oferit cu generozitate de unele ansambluri instrumentale de amatori.

Despre un repertoriu naţional nu se poate vorbi în această perioadă pentru că lucrările prezentate în concert aparţineau în totalitate compozitorilor străini germani, austrieci şi francezi [348], iar puţinele creaţii ale compozitorilor cehi Vaclav Jan Tomašek (1774—1850), František Skroup (1801—1862), lipsite de originalitate şi specificitate naţională, nu erau promovate de autorităţile imperiale.

O sensibilă transformare se produce după înfiinţarea Teatrului Naţional Provizoriu (1862), a cărui orchestră a început să suplinească lipsa unui organism simfonic specializat în promovarea creaţiei simfonice.

Graţie orchestrei operei, graţie directorului teatrului — Bedřich Smetana (devenit şi dirijor al orchestrei din 1866) — au putut fi susţinute primele concerte cehe, înfiripându-se treptat o viaţă muzicală simfonică stabilă şi organizată, prin concerte în abonament, cu instrumentişti şi un public constant, căruia îi erau prezentate creaţii muzicale originale, naţionale cehe, în care nu imitarea cadenţelor şi ritmurilor melodiilor cântecelor populare dădea marca stilului, ci redarea particularităţilor vieţii, spiritualităţii, a sensibilităţii, naturii psihice, a caracterului naţional ceh.

---

[348] Memorabile au rămas apariţiile la Praga în concerte simfonice ale lui R. Wagner, H. Berlioz, Fr. Liszt, H. von Bülow ş.a.

În această sferă de preocupări își înscriu lucrările simfonice Bedřich Smetana, Antonin Dvořak, Zdenek Fibich și alții care, prin preocupările și creațiile lor, au fundamentat simfonismul național ceh, cu nuanțele sale particulare, cu intonațiile sale specifice.

★

Bedřich SMETANA are meritul de a fi pus bazele simfonismului național ceh, deschizând calea unor mari realizări și împliniri. Fără a fi monumentală și amplă, creația sa simfonică — preponderent programatică — se distinge prin sinceritatea expresiei, prin plasticitatea și forța evocatoare, prin desfășurările melodice de esență națională, prin particularitățile înveșmântării orchestrale, toate acestea conturând în ansamblu stilul său, cu un profil distinct, singular.

Începutul creației simfonice a lui B. Smetana este marcat de câteva lucrări miniaturale : *Galop bajadérek* (Galopul baiaderelor, 1842), o lucrare juvenilă, strălucitoare în sonorități orchestrale, cu melodii foarte plastice și pregnante ; *Uvertura solemnă*, în re major (1849), scrisă în timpul evenimentelor revoluționare din anul 1848, remarcabilă prin elanurile tinerești, optimismul și expresia solemnă, patetică, și *Našim děvam* (Fetelor noastre tinere, 1849), o savuroasă polcă, în re major, compusă pentru Balul Național din 1849, foarte apropiată prin ritmică și melodică de dansul popular.

Singura simfonie creată de Smetana, prima lucrare simfonică amplă din creația sa — *Slavnosti symfonie* (Simfonia solemnă, 1853) — a fost scrisă cu ocazia căsătoriei împăratului Franz Joseph I cu prințesa Elisabeta de Bavaria, o lucrare cvadripartită în care compozitorul utilizează citate din *Imnul național ceh* creat de Joseph Haydn. Aceste citate apar în părțile întâi, a treia și a patra, *Scherzo*-ul făcând excepție ; o lucrare măiestrit realizată dar ne-națională, astfel că Smetana a „ratat'' ocazia de a fi creat prima simfonie cehă.

În perioada următoare, aflat în Suedia, Smetana, sub influența lui Fr. Liszt, abordează poemul simfonic, căruia îi conferă trăsături proprii.

Cele trei poeme create sunt variate ca problematică și realizare. Astfel, în *Richard al III-lea* (1858), poem simfonic după drama lui Shakespeare fără a fi o descriere amănunțită a dramei, Smetana reține doar sensul general : conflictul între regele criminal și adversarii săi — sfârșitul lui tragic dar meritat. Muzical, acest conflict este redat prin cele două teme puternic contrastante, prima, aspră și dură, reprezentându-l pe rege, a doua, melodioasă, cuceritoare.

Mult mai caracteristic pentru stilul și limbajul său muzical este *Valdštynův tábor* (Tabăra lui Wallenstein, 1859), poem simfonic după Schiller, în care Smetana, descriind viața de soldat a lui Wallenstein, reușește cu mai multă forță să traducă muzical o realitate poetică sau literară. Muzica este mult mai plastică și sugestivă, instrumentația este mai colorată. De remarcat prezența intonațiilor melodice și a ritmului de polka, redând dansul soldaților, un început de apropiere a muzicii sale de specificul național ceh.

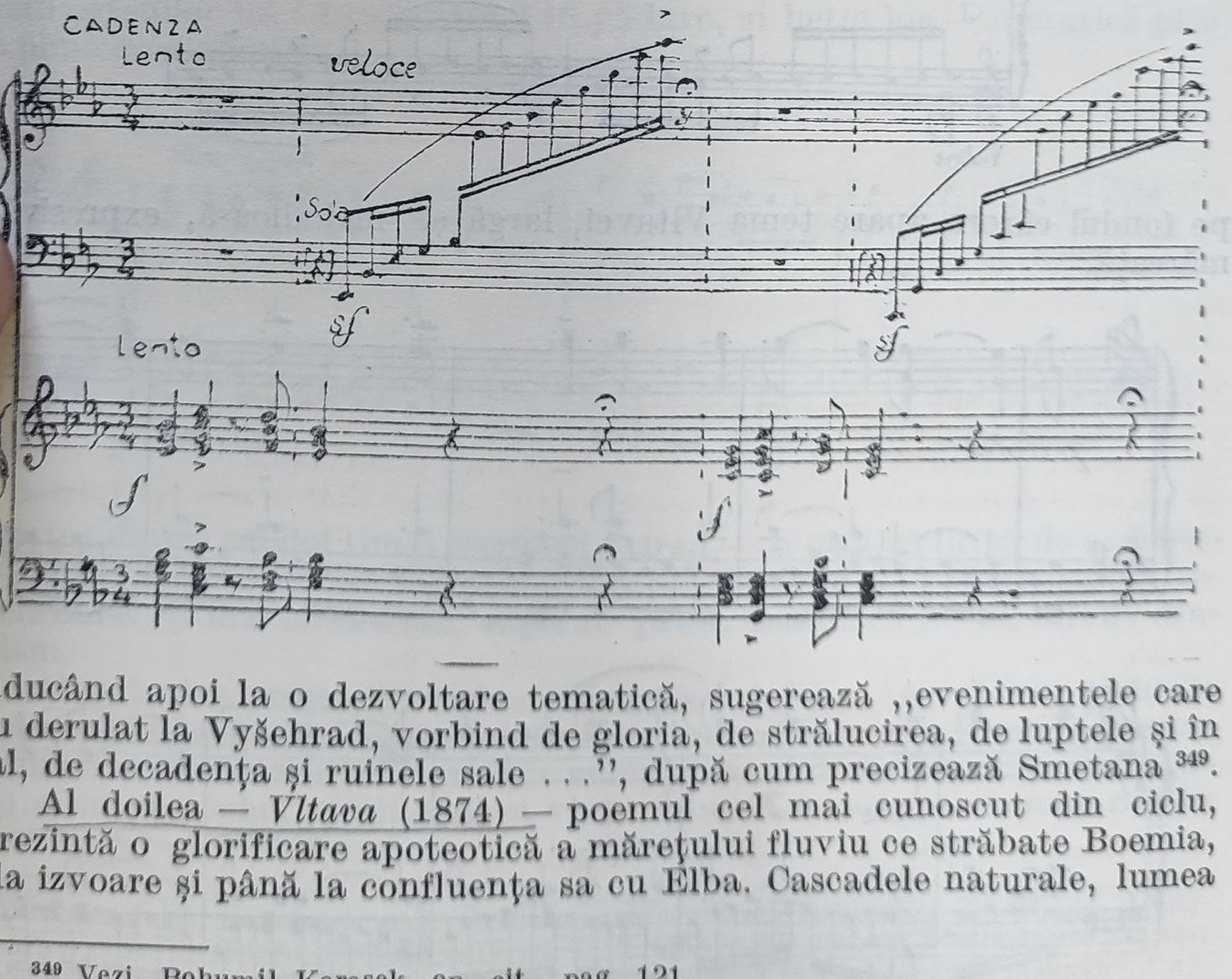
În cel de al treilea poem simfonic — *Haakon Jarl* (1861) după drama danezului Adam Ochlenschlaeger — Smetana revine la concepția pri-

mului poem, cu toate că actuala creație este mult mai bogată din punct de vedere tematic. Și aici, conflictul dintre uzurpator și adversarii săi se încheie cu răpunerea tiranului și este redat prin mijloace muzicale alese cu grijă, reliefându-se măiestria componistică, forța de sugestie, echilibrul și unitatea dramaturgiei.

Alte câteva miniaturi orchestrale: *Doktor Faust* (1862), *Oldřich și Božena* (1863) și preludii la două piese de marionete de M. Kojecky, *Marșul jubiliar pentru sărbătorirea lui Shakespeare* (1864), *Uvertura solemnă în do major* (1868), *Pescarul* (1869) după Goethe, muzică pentru un tablou scenic și *Judecata Libušei* (1869), muzică pentru un alt tablou scenic, create după întoarcerea la Praga (1861), îl apropie pe Smetana de marea sa capodoperă simfonică, *Má vlasti* (Patria mea, 1874—1879) — ciclu de șase poeme, remarcabil prin originalitatea, omogenitatea, prin caracterul național al programului și al realizării muzicale.

Pătrunse de un puternic elan patriotic (poemele au urmat operei *Libuše*), cele șase poeme simfonice descriu momente și evenimente mai importante din istoria legendară a poporului ceh, locuri istorice și peisaje ale naturii cehe.

Primul — *Vyšehrad* (1874) — își ia denumirea de la impunătoarea stâncă de pe malul Vltavei, de la intrarea în Praga, despre care legenda spune că era locul de reședință al prinților Boemiei înainte de întemeierea dinastiei Přemysl, și al Castelului din Praga de unde s-a ridicat Libuše — ai cărei strămoși au luptat vitejește pentru alungarea cotropitorilor. Muzica poemului, maiestuoasă și expresivă, dominată de motivul harpelor solo,



conducând apoi la o dezvoltare tematică, sugerează ,,evenimentele care s-au derulat la Vyšehrad, vorbind de gloria, de strălucirea, de luptele și în final, de decadența și ruinele sale . . .'', după cum precizează Smetana [349].

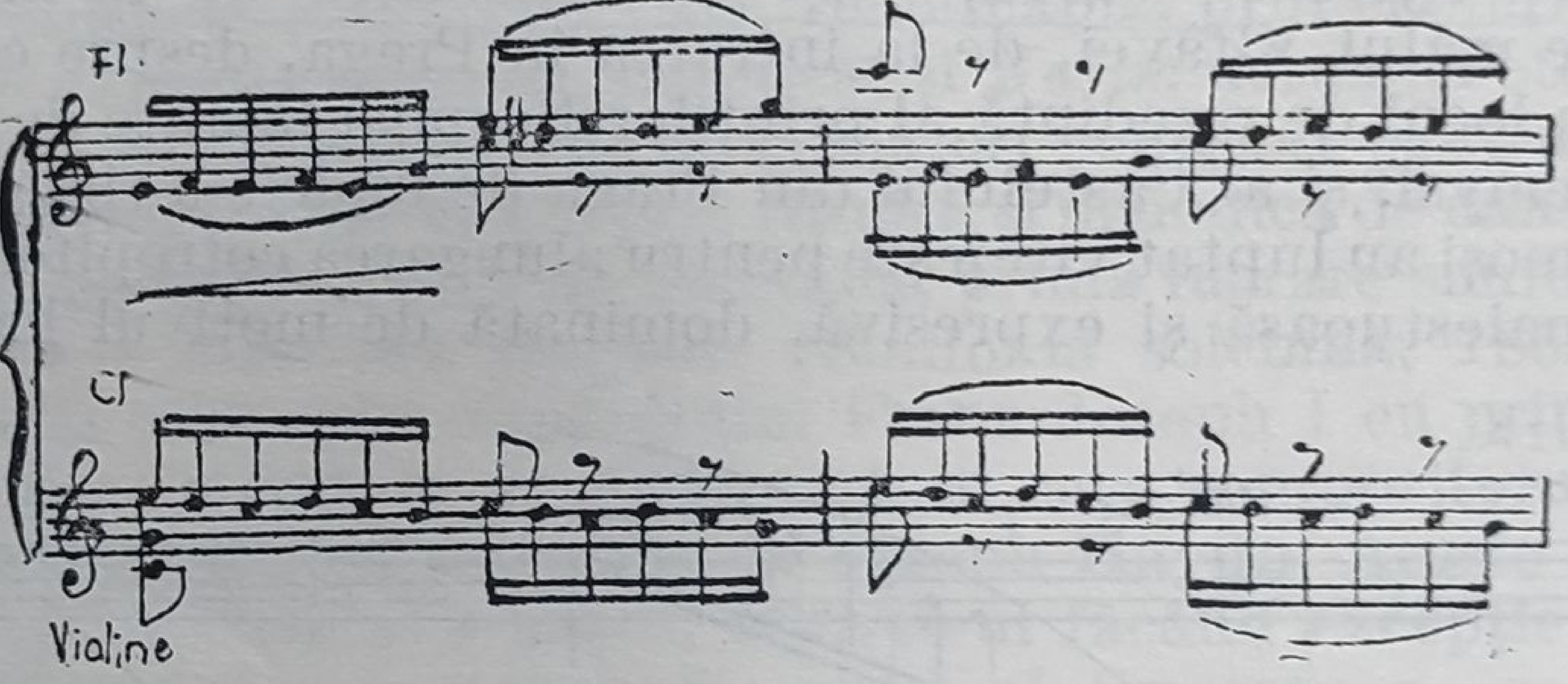
Al doilea — *Vltava* (1874) — poemul cel mai cunoscut din ciclu, reprezintă o glorificare apoteotică a măreţului fluviu ce străbate Boemia, de la izvoare și până la confluența sa cu Elba. Cascadele naturale, lumea

[349] Vezi, Bohumil Karasek, op. cit., pag. 121.

sălbatică a peisajului, frumusețea imaginilor unor castele construite pe stânci, reflectate în apa argintată a fluviului, au stimulat fantezia compozitorului care a creat o partitură complexă, plastică și sugestivă, bogată în frumuseți melodice, armonice, evocatoare în sonoritățile orchestrale. Notațiile compozitorului din partitură : ,,Primul izvor al Vltavei'', un motiv scurt, jucăuș și rapid, expus de flaut,



ce se împreună cu ,,Al doilea izvor al Vltavei'', sugerat de clarinet,



pe fondul cărora apare tema Vltavei, largă și melodioasă, expresivă și măreață,



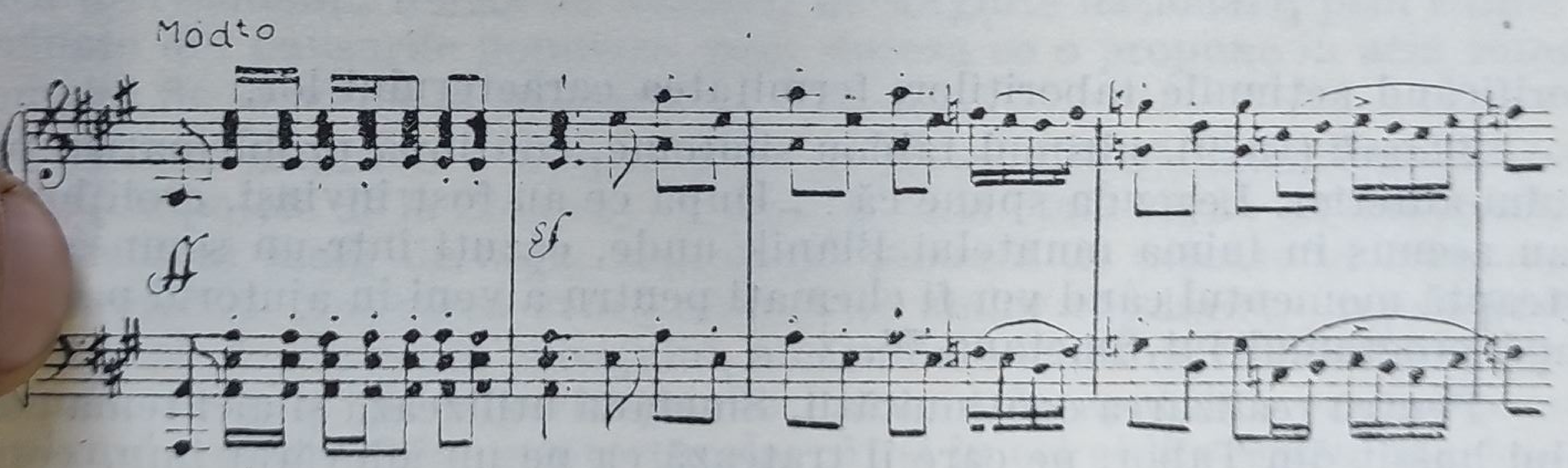
,,Pădurile-vânătoarea'', ,,Nuntă în sat'', ,,Luna, dansul zânelor'', ,,În largul cursului Vltavei'' vin să contureze programul poemului conceput în formă de rondo, în care rolul de refren îl are tema Vltavei, transformată și amplificată treptat până în final — când devine impunătoare, grandioasă. Interesantă este reapariția aici a temei Vyšehradului, un fel de ultim obstacol în calea fluviului, după care muzica dispare treptat, sugerând liniștirea apelor fluviului ce se îndepărtează.

Următorul poem — *Šarka* (1875) — este o splendidă fantezie simfonică, compozitorul descriind minuțios una dintre minunatele legende cehe despre acțiunile frumoasei Šarka, eroina răzbunătoare care, ,,ofensată de infidelitatea amantului său, jură să se răzbune pe toți bărbații'', după cum precizează Smetana [350].

În muzica poemului, momentele legendei apar foarte plastic sugerate prin alcătuiri melodico-ritmice și timbrale adecvate ce descriu furia fetelor, plânsul eroinei pentru atragerea lui Ctirad în pădure (tema clarinetului),



dansul oștenilor lui Ctirad, atrași în pădure, și beția lor — o muzică plastică plină de dinamism —,

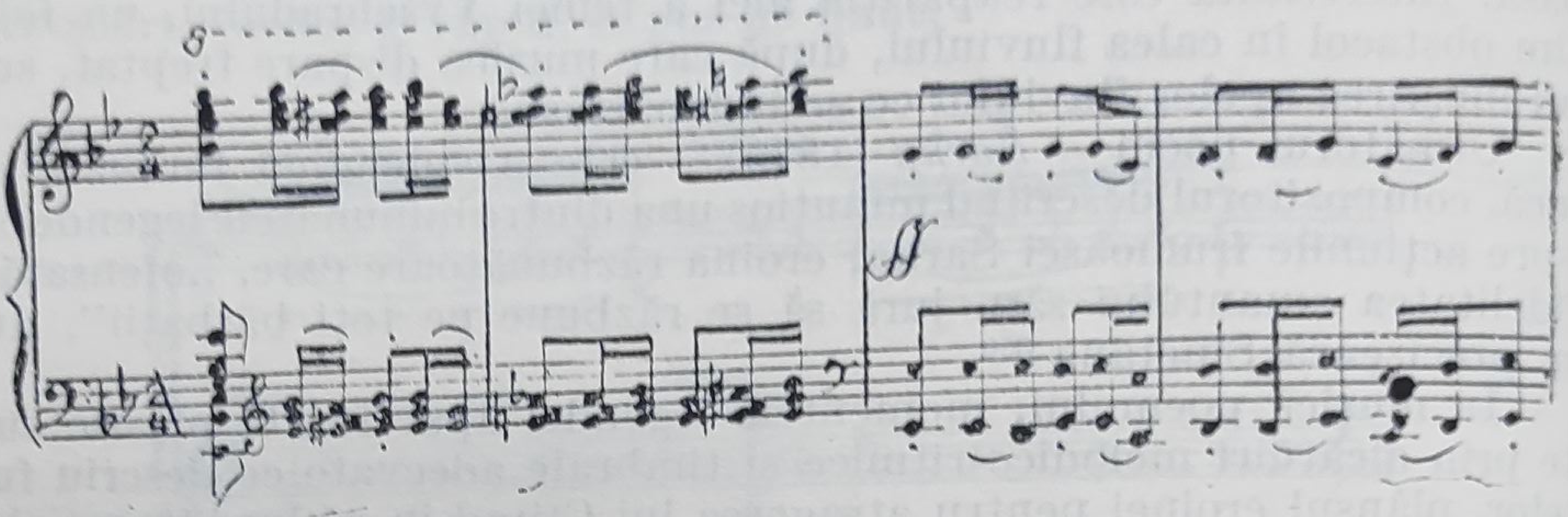


dragostea dintre cei doi tineri Šarka și Ctirad — o muzică lirică de o deosebită sensibilitate romantică și frumusețe —, chemarea fetelor ascunse (tema cornului) și masacrul final, sugerat printr-o muzică de un intens dramatism.

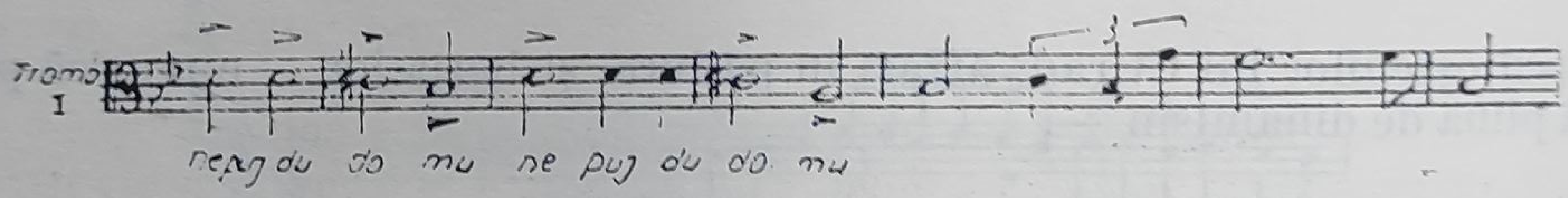
Al patrulea poem din ciclu — *Z českych luhů a hajů* (Prin pădurile și livezile Cehiei, 1875) — reprezintă una dintre cele mai plastice și sugestive descrieri muzicale din creația compozitorului. Frumusețea peisajului și a naturii cehe, vitalitatea și viața robustă a poporului sunt redate

[350] Astfel că, în fruntea unei cete de amazoane, Šarka îl înfruntă pe Ctirad — bărbatul iubit — și pe însoțitorii acestuia, care vin să îmblânzească tinerele fete furioase. Acestea, prin vicleșug, îi adorm și cu o cruzime sălbatică îi lichidează într-un sângeros masacru. Vezi, Bohumil Karasek, op. cit. pag. 123.

printr-o mare bogăţie melodică şi varietate cromatică. Peisagistica este vie, colorată multicolor, poemul culminând cu o viguroasă scenă de dans în ritm de polka.



În al cincilea poem — *Tabor* (1878) — Smetana apelează din nou la istorie, descriind lupta răsculaţilor cehi, refugiaţi în fortăreaţa Tabor de unde, în primele decenii ale secolului al XV-lea, au luptat împotriva absolutismului catolic şi a oprimării feudale. Maiestuoasă, muzica poemului se desfăşoară pe baza coralului hussit *Ktoz jsŭ Boži Bojovnici* (Voi care sunteţi luptătorii lui Dumnezeu), de o mare simplitate,



glorificând acţiunile taboriţilor, fermitatea caracterului lor.

Blanik (1879), ultimul tablou simfonic, continuă problematica poemului anterior. Legenda spune că : ,,După ce au fost învinşi, eroii hussiţi s-au ascuns în inima muntelui Blanik unde, căzuţi într-un somn adânc, aşteaptă momentul când vor fi chemaţi pentru a veni în ajutorul patriei'', după programul lui Smetana [351].

Pentru realizarea continuităţii, Smetana utilizează şi aici tema coralului hussit din Tabor, pe care îl tratează ca pe un adevărat imn, conferindu-i intonaţii, ,,marciale'', încheind poemul şi prin el întregul ciclu, prin readucerea temei iniţiale a *Vyšehradului*.

Unitatea programului celor şase poeme a determinat şi unitatea limbajului muzical care, spre deosebire de cel utilizat în primele poeme simfonice, este mult mai personal, mai plastic şi sugestiv. Specificul naţional, melodic, ritmic şi armonic se împleteşte armonios cu elementele de sintaxă muzicală, cu arhitecturile şi structurile muzicii romantice europene, determinând apariţia unei capodopere naţionale a muzicii cehe de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

După ciclul *Ma Vlasti*, Smetana a mai compus încă două lucrări orchestrale : *Venkovanka* (Ţărăneasca, 1879) — o polkă plină de dinamism

[351] Bohumil Karasek, op. cit., pag. 124.

— şi *Pražsky Karneval* (Carnavalul praghez, 1883) — introducere şi polo-neză —, fără ca vreuna din ele să se ridice la înălţimea valorii şi măiestriei atinse în ciclul amintit.

★

Alături de Smetana, Antonin DVOŘAK, simfonist prin excelenţă, primul mare simfonist ceh, creatorul simfoniei naţionale, aduce noi contribuţii la dezvoltarea muzicii simfonice, creaţia sa amplă în acest domeniu cuprinzând simfonii, concerte şi piese de concert, serenade, suite, poeme simfonice, rapsodii, uverturi nocturne, variaţiuni, marşuri, dansuri etc.

Cu un curaj admirabil, într-o epocă a culminaţiilor romantice, atunci când se credea că simfonia a epuizat întregul său complex de funcţii şi resurse expresive, Antonin Dvořak — încurajat de Johannes Brahms, sigur de perenitatea genului simfonic, de forţa mesajului său — îl abordează ca pe o necesitate imperioasă de comunicare şi prin cele nouă simfonii create intră în rândul marilor simfonişti ai secolului său, alături de Bruckner, Franck, Brahms, Saint-Saëns şi Ceaikovski, oferind totodată o soluţie firească, originală de continuare a unui drum de glorii europene.

Lui Dvořak îi este caracteristică construcţia severă, gândirea sigură, expresia clară, pronunţia directă, jocul simfonic de factură rapsodică de mare supleţe, urmărind efectul imediat şi direct, în afara oricărei tendinţe şi preocupări exprese de a epata prin soluţii noi, spectaculoase, reformatoare.

Lumea simfonică a lui Dvořak este nouă şi originală însă prin intonaţii de rezonanţă folclorică modală, de sorginte naţională, prin ritmurile preluate din dansurile populare, prin sinteza ce o propune în aria romantismului de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

Prima simfonie — *Simfonia în do minor* (1865), intitulată *Zlonické zvony* (Clopotele de la Zlonice) —, creaţia unui tânăr de 24 de ani proaspăt absolvent al şcolii de orgă, reprezintă punctul de plecare al ascensiunii sale simfonice. Lucrarea evocă amintirile anilor copilăriei, viaţa idilică a satului ceh, frumuseţile peisajului, alcătuind o suită de tablouri sugestive, nelipsite desigur de imperfecţiunile inerente începutului, sesizabile atât în planul construcţiilor arhitecturale, cât şi în cel al limbajului muzical — oarecum impersonal, un fel de eclectism romantic — ceea ce l-a determinat pe compozitor să considere neizbutită această simfonie, aflându-se de mai multe ori în situaţia de a o distruge, declarând-o pierdută.

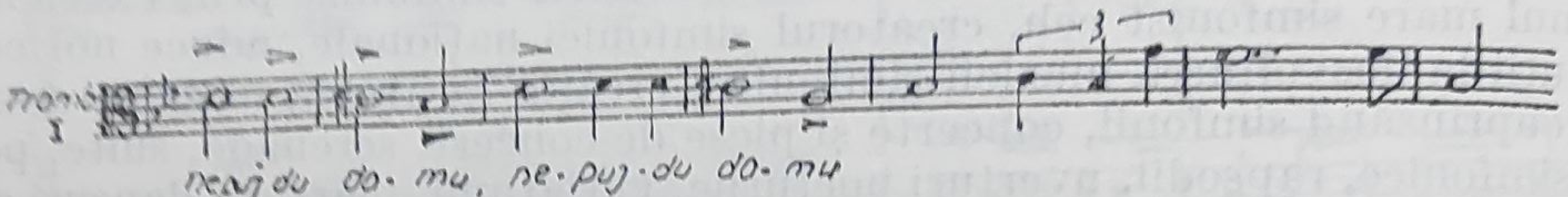
Descoperită în 1923, *Simfonia în do minor* a fost executată în 1936 şi apreciată drept remarcabilă pentru măiestria componistică şi deplina stăpânire a mijloacelor de expresie.

Simfonia a doua, în si bemol major, opus 4 (1865), din contră; a fost una dintre lucrările mult apreciate de compozitor, fiind insistent recomandată editorului Simrok drept prima sa simfonie, demnă de a fi integrată în seria lucrărilor reprezentative.

Foarte amplă ca întindere (durează circa 46 min.), *Simfonia* în alcătuire cvadripartită tradiţională *(Allegro con moto; Poco adagio; Scherzo. Allegro con brio* şi *Finale. Allegro con fuoco)* este bogată în fondul melodic şi armonic (uneori de inspiraţie schubertiană), în sonorităţi orchestrale

strălucitoare, evidenţiind excepţionalul talent de orchestrator al compozitorului, în ciuda unor imperfecţiuni arhitecturale şi a unei lipse de unitate dramaturgică şi stilistică.

Ca şi în prima simfonie, Dvořak strecoară sonorităţi şi ritmuri, intonaţii ale melosului naţional, dar aici acesta apare direct sub forma citatului, aşa cum este, de pildă, tema de la trombonul alto din final (măs. 500), care în manuscris comportă şi un text poetic.



Revăzută de mai multe ori, *Simfonia* a fost prezentată în concert o singură dată în timpul vieţii compozitorului, la 11.03.1888 şi, după cum scria Dvořak prietenului său Antonin Rusk, ,,a plăcut tuturor''[352].

Simfonia a treia, în mi bemol major, opus 10 (1873), reprezintă o fază superioară în evoluţia simfonică a lui Dvořak, evidenţiind o scriitură şi un limbaj muzical mult mai net conturate, o stăpânire mai sigură a formelor muzicale. *Simfonia* se remarcă prin elanul tineresc, prin forţa şi optimismul său, prin expresia sa eroică de ansamblu (cu excepţia *Adagio*-ului, melancolic), prin animaţia juvenilă şi viguroasă. Nouă în această simfonie este încercarea compozitorului de a uni într-o singură mişcare scherzo-ul şi finalul, creând astfel o simfonie în trei părţi.

Simfonia a IV-a, în re minor, opus 13 (1874), continuă ascensiunea stilistică a compozitorului, marcând un progres considerabil, atât în planul construcţiei muzicale şi al mijloacelor de expresie, cât mai ales în planul individualizării şi personalizării limbajului... Soliditatea construcţiei, omogenitatea facturii simfonice, a scriiturii, determină valoarea artistică superioară a lucrării. Străbătută de patos romantic şi farmec pastoral, simfonia păstrează aceeaşi structură cvadripartită : *Allegro* (tumultuos, cu tema întâi de expresie romantică, a doua — lirică şi pastorală) ; *Andante e molto cantabile* (meditativ dar suplu) ; *Scherzo. Allegro feroce* (într-o desfăşurare debordantă ,,diabolică'') şi *Final. Allegro* (agitat, dar poetic în conţinutul muzical ideatic).

De remarcat în simfonie, mai ales în partea a doua, în partida suflătorilor de alamă, prezenţa unor procedee wagneriene şi o uşoară influenţă schumanniană, în scherzo şi final, dar acestea nu diminuează cu nimic valoarea de ansamblu a lucrării, determinată de conţinutul tematic, limbajul personal şi original, soliditatea construcţiei şi specificitatea coloritului naţional.

Simfonia a cincea, în fa major, opus 24[353], după cum este numerotată în manuscris, evidenţiază cu şi mai multă claritate maturitatea şi

---

[352] František Bartoš în *Antonin Dvořak. II. Symfonie*, op. 4 (partitura) Editio Supraphon, Artia, Prague, Czechoslovakia, 1959, pag. VII.

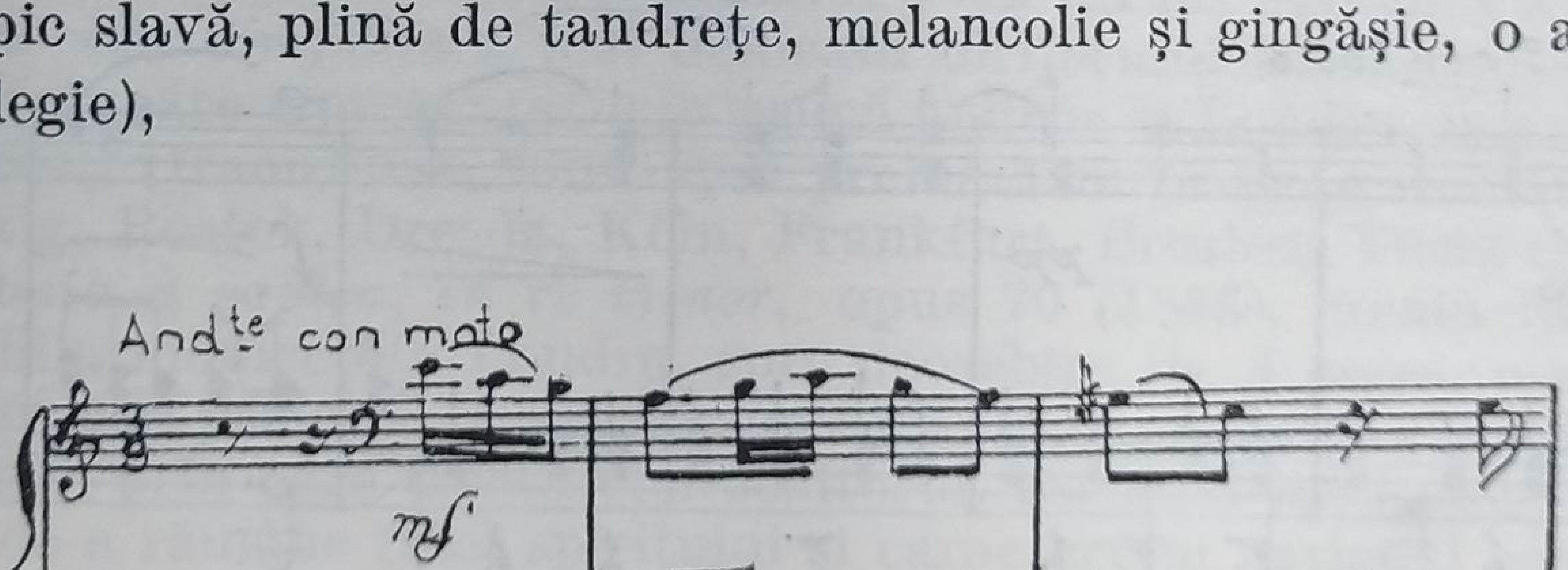
[353] În ediţia Simrok, simfonia poartă numărul de opus 76, fiind numerotată drept ,,simfonia a treia'' de Dvořak, după Simfonia a VI-a opus 60, considerată Simfonia I şi Simfonia a VII-a opus 70, considerată Simfonia a II-a. Vezi şi Jarmil Burghauser, *Antonin Dvořak*, Statni, Hudebni Vjdavatelstvi, Praha 1966, pag. 19.

experienţa de simfonist a compozitorului. Se poate spune că, sigur pe sine, Dvořak, în *Simfonia a cincea*, se eliberează de sub tutela clasico-romantică, umbrele lui Beethoven, Schumann şi Schubert rămânând undeva, departe, nemaiputând fi sesizate decât foarte vag. Simfonia aceasta, rod al unei elaborări meticuloase, este mult mai apropiată (decât cele anterioare) de spiritualitatea cehă, prin caracterul său pastoral, caracteristic mai ales primelor trei secţiuni, prin melodiile şi prin ritmurile pe care le utilizează.

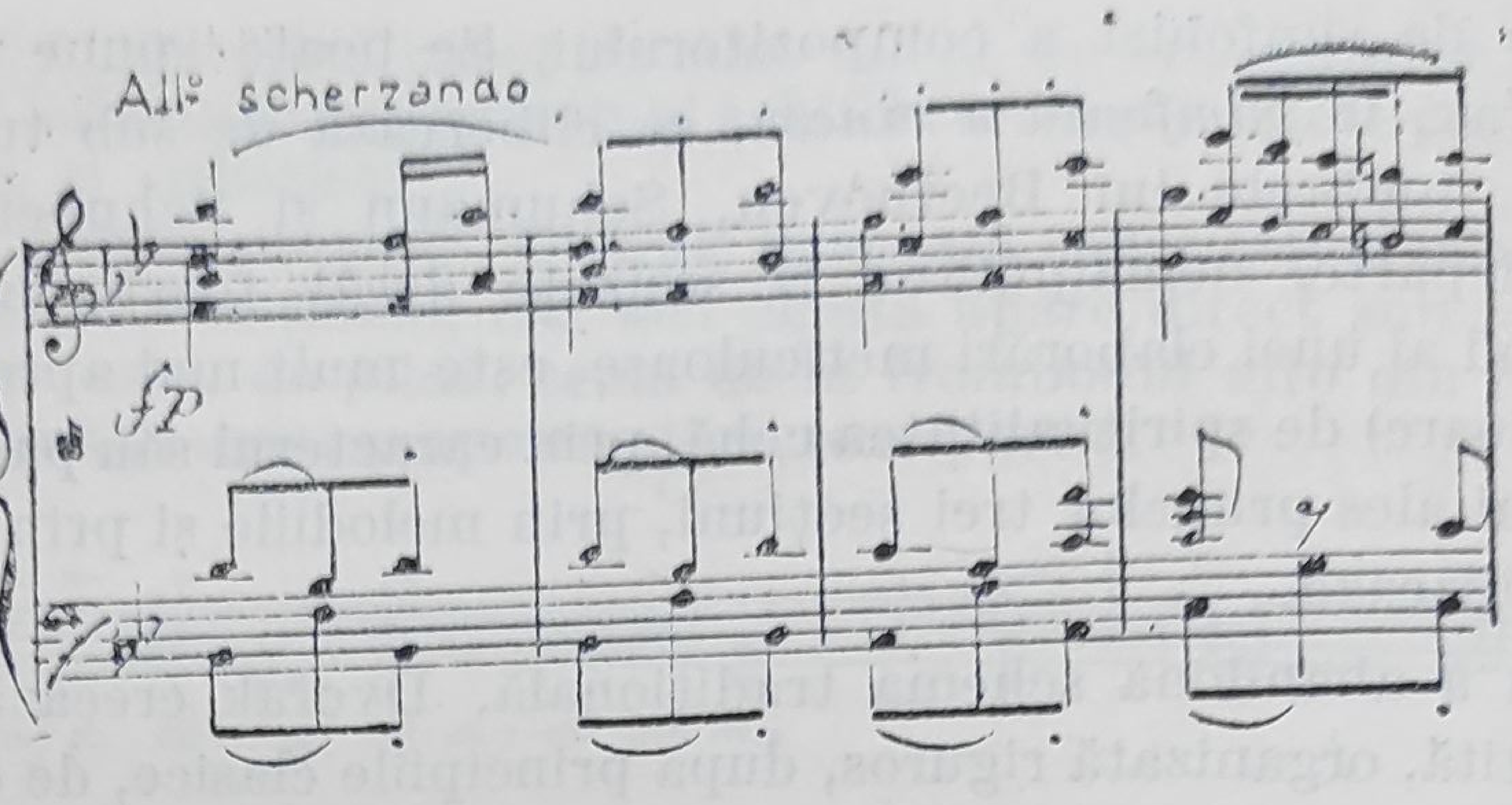
Fără a abandona schema tradiţională, Dvořak creează o simfonie cvadripartită, organizată riguros, după principiile clasice, de o construcţie clară şi o expresie personală. Astfel, partea întâi, *Allegro ma non troppo*, este o formă de sonată, strălucitoare în sonorităţi, luminoasă în expresie;



partea a doua, *Andante con moto*, este în formă de lied tripartit, o splendidă reverie tipic slavă, plină de tandreţe, melancolie şi gingăşie, o adevărată *dumka* (elegie),



partea a treia, *Allegro scherzando*, cu o introducere *Andante con moto, quasi l'istesso tempo*, este un scherzo cu o ritmică dansantă desprinsă din fondul muzicii populare, foarte caracteristică pentru stilul lui Dvořak, pentru spontaneitatea şi dinamismul său,



iar partea a patra, *Finale. Allegro molto*, în formă amplă de rondo-sonată, este mai gravă, depășind idilismul primelor trei părți, prin tensiunea dramatică determinând grandoarea simfonică. Medierea dintre cele două lumi de expresie ale simfoniei este realizată prin readucerea temei întâi a primei părți, conferind finalului seninătate, bonomie și optimism. *Simfonia*, dedicată lui Hans von Bülow [354], marchează începutul creațiilor simfonice de maturitate, seria celor cinci adevărate monumente ale muzicii simfonice dvořakiene.

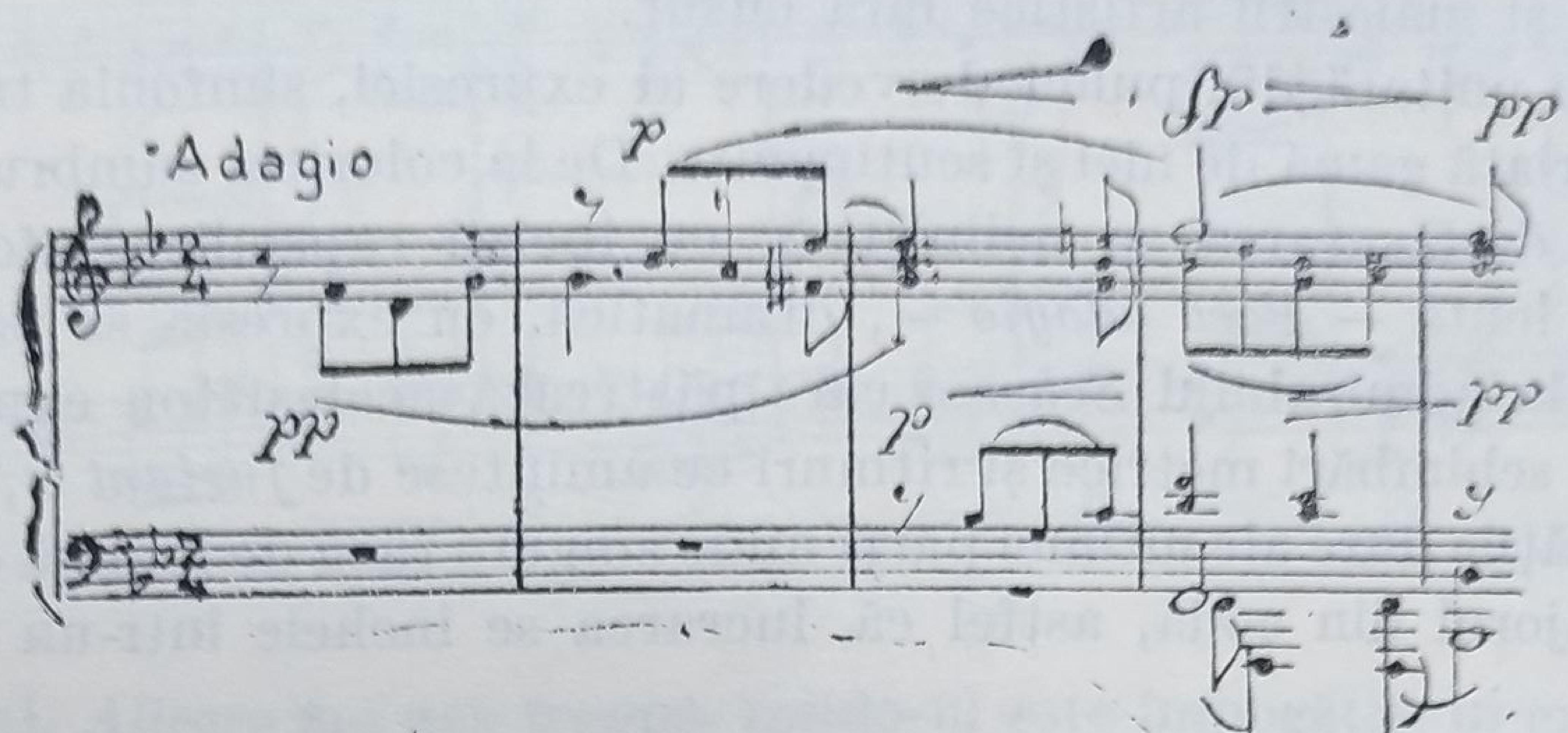
Simfonia a șasea, în re major, opus 60 (1880), a fost prima simfonie tipărită a compozitorului, astfel că editorul Simrok i-a dat numărul 1 [355]. Creată într-o perioadă de mari împliniri și satisfacții artistice, simfonia se remarcă prin caracterul său național, prin construcția echilibrată a celor patru părți *(Allegro non tanto ; Adagio ; Scherzo. Furiant. Presto ; Finale. Allegro con spirito)* prin măiestrita alcătuire și vehicularea structurilor muzicale, prin originalitatea inovațiilor, prin vitalitatea debordantă ce o degajă, buna dispoziție ce transpare încă de la începutul primei părți *(Allegro non troppo)*, fundamentată pe o armonie clasică aleasă cu un admirabil rafinament,



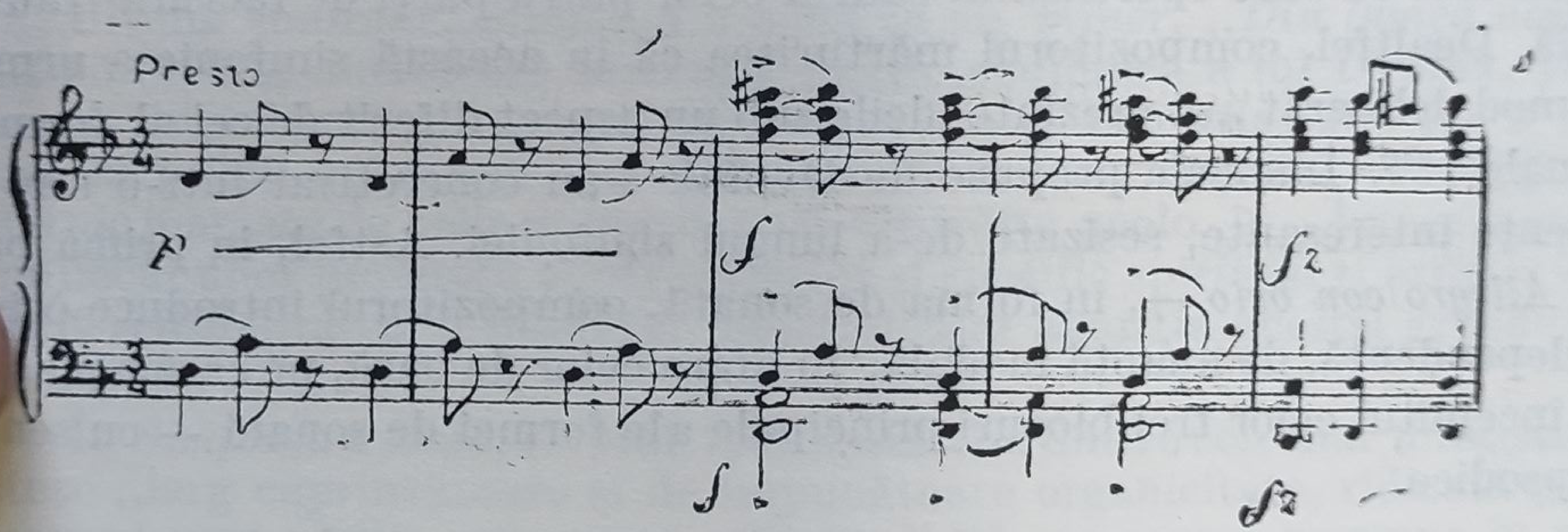
[354] Admirator entuziast și propagator al creației lui Dvořak, Hans von Bülow spunea : „Dvořak este pentru mine, alături de Brahms, cel mai important compozitor contemporan". Vezi František Bartoš în *Antonín Dvořak, V. Symfonie*, Editio Supraphon, Artia — Prague — Czechoslovakia, 1974, pag. XIII.

[355] Următoarele simfonii tipărite de Fritz Simrok au fost : Simfonia a VII-a op. 70, căreia i-a dat nr. 2, Simfonia a V-a op. 24, căreia i-a dat nr. de opus 76 și nr. 3, Simfonia a VIII-a op. 88, căreia i-a dat nr. 4 și Simfonia a IX-a op. 95, căreia ia dat nr. 5.

trecând în *Adagio*, partea a doua (un adevărat model de confesiune lirică, optimistă),



strălucind apoi în toată plinătatea sa în partea a treia — *Scherzo* —, pe care Dvořak îl construiește pe structurile ritmico-melodice ale vigurosului dans popular ceh *Furiant*, cu desfășurarea sa exuberantă,



și culminând cu *Finalul*, vesel și zglobiu, o adevărată apoteoză a voioșiei, a spiritului ceh. *Simfonia* a fost dedicată dirijorului filarmonicii vieneze Hans Richter, care a prezentat-o în primă audiție la Londra, în anul 1882, cu un succes extraordinar, fiind apoi preluată în programele concertelor de la Leipzig, Rostok, Dresda, Köln, Frankfurt, Breslau, Viena etc.

Simfonia a șaptea, în re minor, opus 70 (1885), creată la cererea Societății Filarmonice din Londra, spre deosebire de *A șasea*, este de un caracter sever și pasional, foarte dramatică. Este expresia unei veritabile crize artistice prin care trecea compozitorul, oscilând între două tendințe contrare : de a rămâne fidel spiritului și caracterului național ceh — ceea ce răspundea dispozițiilor sale spirituale sau, din contră, să se elibereze de inspirațiile naționale sau slave, pentru a deveni doar un ,,simplu muzician ceh'' de faimă mondială așa cum era, de fapt.

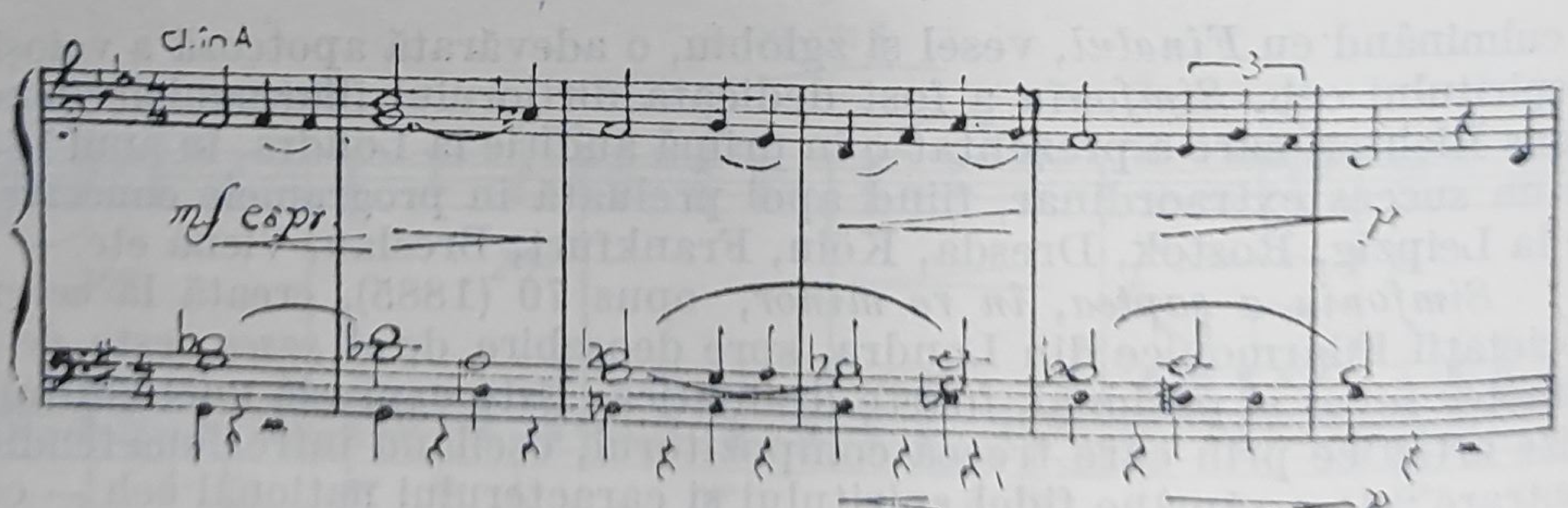
Mai notăm că, în această perioadă, Dvořak se afla sub puternica influență a lui Johannes Brahms, aspirând într-un spirit de nobilă competiție să creeze lucrări asemănătoare.

Astfel că *Simfonia a șaptea* apare în creația lui Dvořak ca un fenomen izolat, nerepetat în perioada următoare. Fidel formației și concepției sale neo-clasice afișate până acum, Antonin Dvořak păstrează structura

cvadripartită, cele patru mişcări ale simfoniei *(Allegro maestoso; Poco Adagio; Scherzo: Vivace—meno moso; Finale Allegro)* purtând marca unui meşteşug şi măiestrii artistice fără cusur.

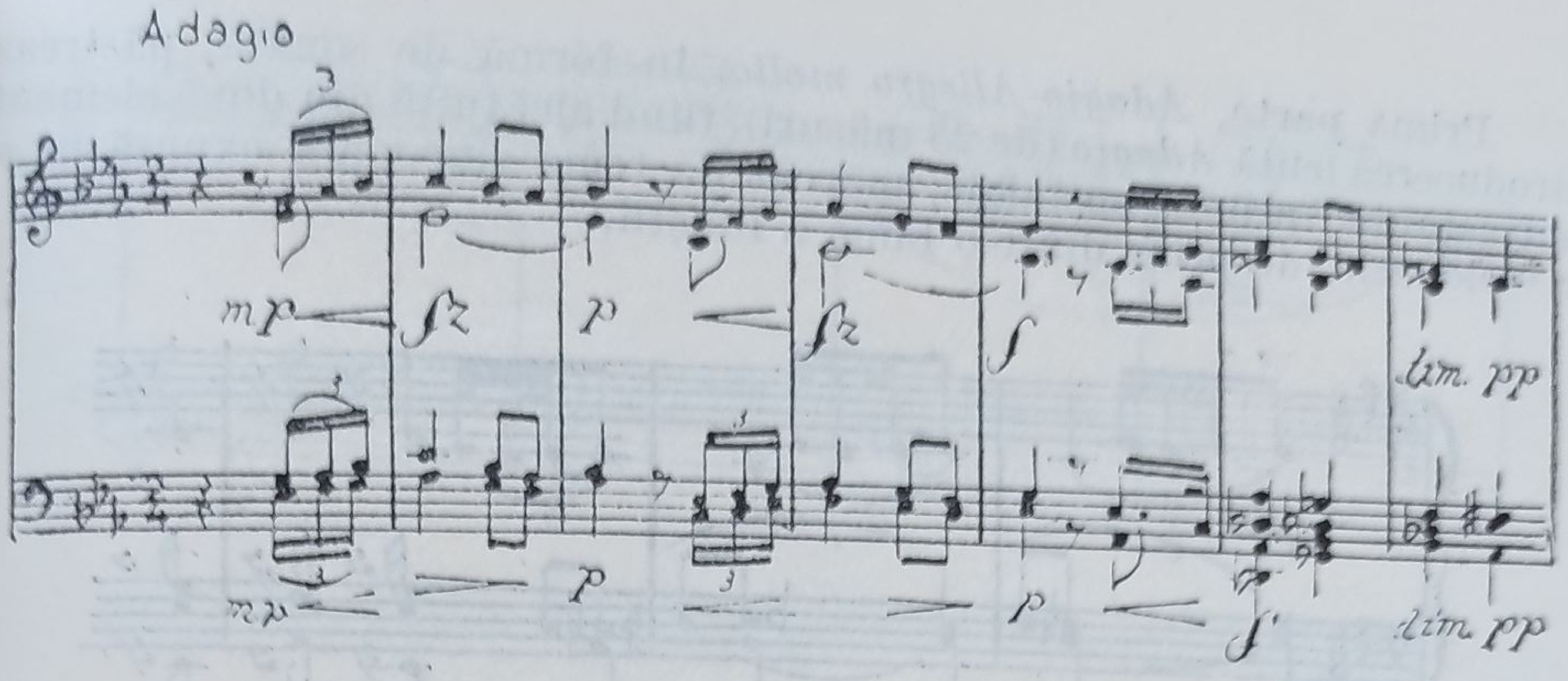
Deşi unitară din punct de vedere al expresiei, simfonia transmite o foarte variată gamă de idei şi sentimente. De la coloritul sumbru al primei părţi, în desfăşurarea sa neliniştită, cu incizii rapsodice, aforistice, la mişcarea lentă — *Poco adagio* —, dramatică, cu expresia sa pasională şi patetică, la admirabilul *Scherzo* care păstrează acelaşi ton expresiv dramatic, cu schimbări metrice şi ritmuri ce amintesc de *furiant* şi, în sfârşit, la sonorităţile dure ale ultimei părţi unde singura rază de lumină este adusă de re majorul din codă, astfel că lucrarea se încheie într-un climat de izbândă.

Pe un alt plan se situează *Simfonia a opta, în sol major*, opus 88 (1889), creaţie de maturitate a lui Dvořak, originală şi singulară prin seninătatea muzicii sale, prin optimismul debordant, prin sentimentul bucuriei de a trăi, al naturii cehe măreţe şi frumoase, pe care îl transmite, prin îndrăznelile cu care operează în cadrul celor patru părţi de factură tradiţională. Dealtfel, compozitorul mărturisea că în această simfonie a urmărit în mod deliberat ,,să prezinte ideile sub un aspect diferit de cel al formelor uzuale''[356]. Înnoirile propuse de Dvořak s-au concretizat într-o serie de licenţe interesante, sesizate de-a lungul simfoniei. Astfel, în prima parte — *Allegro con brio* —, în forma de sonată, compozitorul introduce o temă independentă, de nuanţă modală, în afara celor de bază, pe care o plasează la începutul celor trei blocuri principale ale formei de sonată — cu sensuri rapsodice.



În partea a doua — *Adagio* —, în forma de sonată (ABA/dezvoltare/BA), sesizăm preferinţa pentru armoniile modale, alese cu grijă, cu numeroasele secvenţări şi dezvoltări (mai ales în interiorul secţiunii B),

[356] Otakar Sourek, în *Antonin Dvořak, VIII. Symfonie*, op. 88, Artia — Prague — Czechoslovakia, 1956, pag. VI.



iar în final, *Allegro ma non troppo*, rondo-ul este îmbogățit, în expoziție și reexpoziție prin dezvoltarea temei principale, sub forma unor variațiuni de tip improvizatoric.

Remarcabilă este și orchestrația. O foarte bogată și variată paletă timbrală se ,,revarsă'' asupra ascultătorilor, Dvořak dovedindu-se, încă o dată, a fi un mare maestru al acestei arte.

Ultima simfonie, *Simfonia a noua în mi minor*, ,,*Din lumea nouă*'', opus 95 (1893), aureolează întreaga creație simfonică a lui Dvořak, fiind cea mai importantă și cea mai cunoscută dintre lucrările sale. Ea a fost scrisă în primii ani ai șederii compozitorului în America (1892–1895) și este puternic marcată de noile impresii muzicale trăite acolo, în ,,lumea nouă'', în mijlocul unor populații al căror folclor și specific spiritual și artistic i-au stârnit sensibilitatea și interesul, determinând apariția acestei grandioase capodopere.

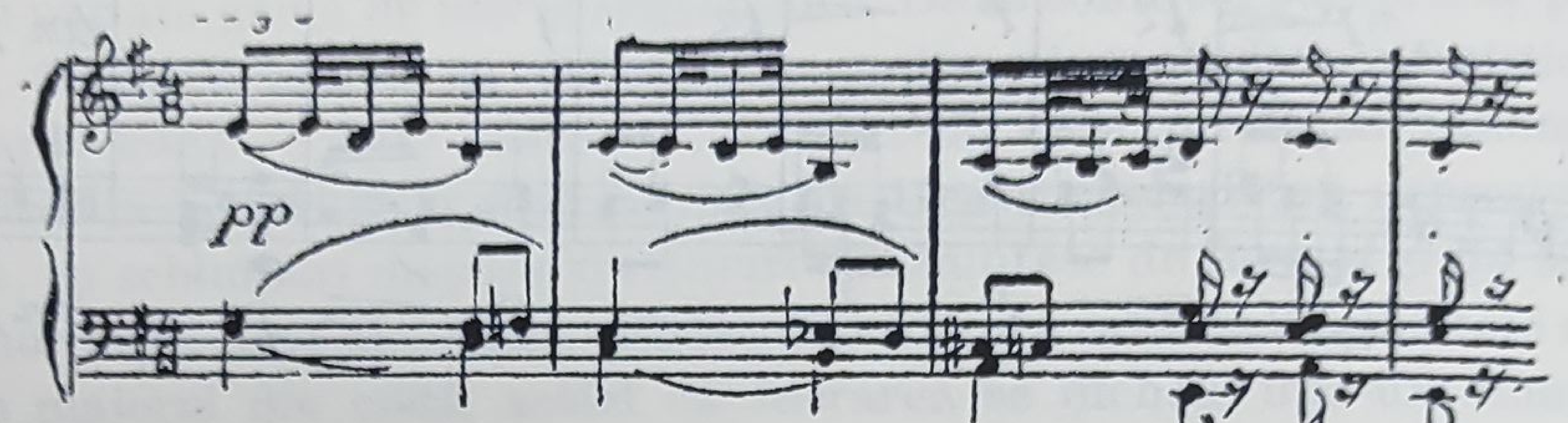
În *Simfonia a noua*, Dvořak realizează una dintre cele mai interesante sinteze ,,larg cuprinzătoare și de impunătoare organicitate, ridicată până la rangul unei vădite autonomii stilistice'' [357], pe care o propune în aria simfonismului romantic de la sfârșitul secolului al XIX-lea. ,,Noua lume'' simfonică a lui Dvořak, clădită pe fundamentul solid al tradiției Beethoven, Schumann, Brahms, este populată eterogen de elemente neo-clasice, neo-romantice, naționale cehe și exotice (cântece populare ale negrilor și ale pieilor roșii), ale căror intonații proaspete, farmec modal, vivacitate ritmică și recitare rapsodică, valorificate superior, determină particularizarea și sensul înnoitor al simfoniei. Expresia dvořakiană aici este accentuată, cizelată, elegantă, pregnantă și sigură iar claritatea și concizia formelor, economia de mijloace, coloritul și invenția melodico-ritmică și armonică, strălucirea orchestrală și plasticitatea combinațiilor și efectelor timbrale asigură frumusețea captivantă a muzicii.

Arhitecturile sonore se înalță pe schemele simfoniei clasice, cele patru părți *(Adagio-Allegro molto; Largo; Molto vivace* și *Allegro con fuoco)*, fiind sudate tematic între ele prin migrația intonațiilor, ritmurilor dansurilor și cântecelor cehe și indiene, dintr-o parte în alta, conturând o formă unitară, ciclică.

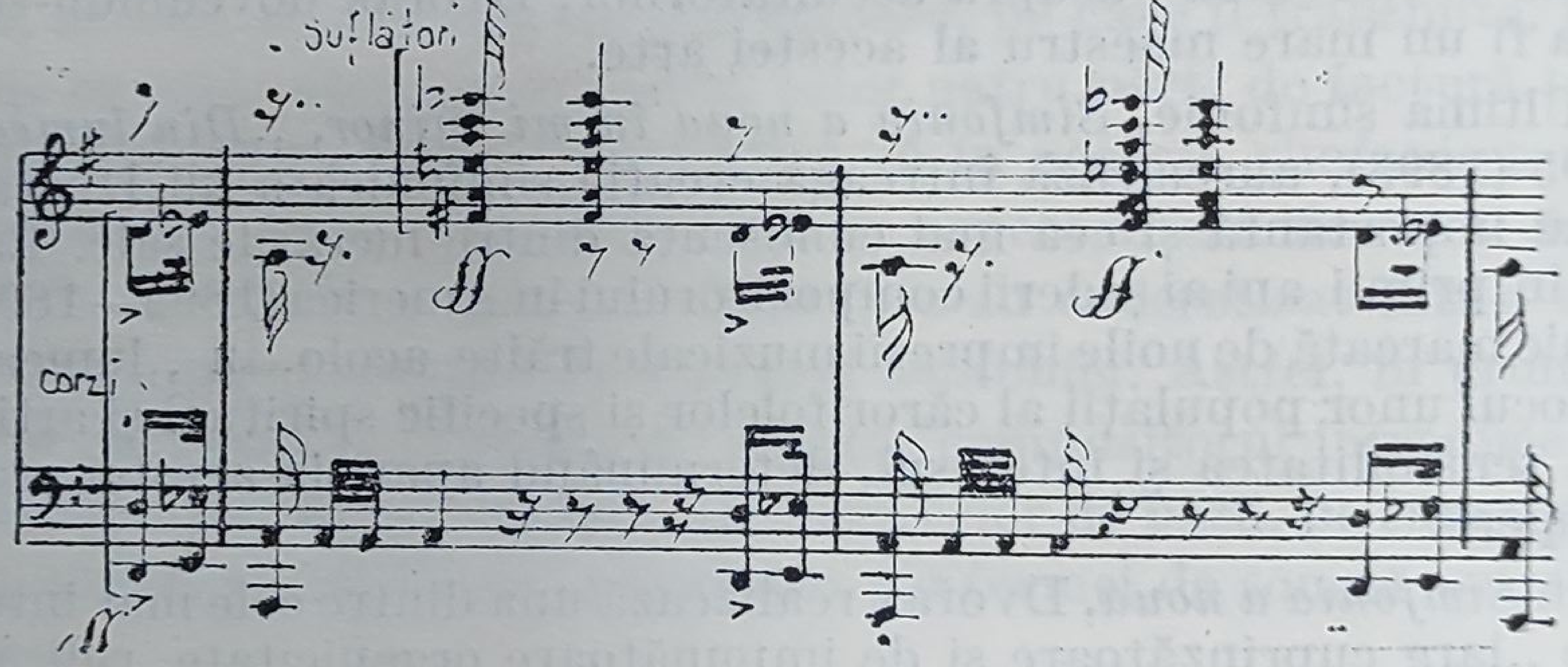
---

[357] Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică romantică* (1830–1890) op. cit., pag. 307.

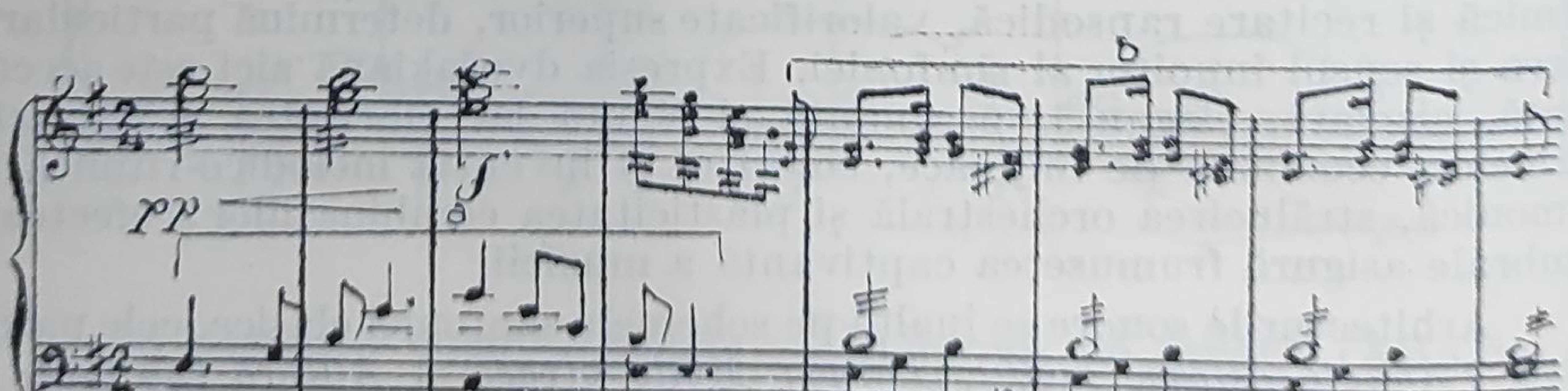
Prima parte, *Adagio-Allegro molto*, în formă de sonată, păstrează introducerea lentă *Adagio* (de 23 măsuri), fiind alcătuită din două elemente contrastante : primul nostalgic, marcat de tema sincopată expusă în *pp* de violoncele, desprins dintr-o lume a liniştii,



şi al doilea exploziv, agitat, expus în *ff* de întreaga orchestră.



Între acestea apare anticipată tema întâi a primei părţi. *Allegro molto* care urmează, în formă de sonată, este clădit pe fundamentul a trei teme de bază : prima, în mi minor, dinamică şi energică, alcătuită din două elemente melodico-ritmice,



a doua, considerată drept temă a punţii, în sol dorian, lirică şi arhaică prin structura sa melodico-ritmică, prin ambitusul său de o cvintă,

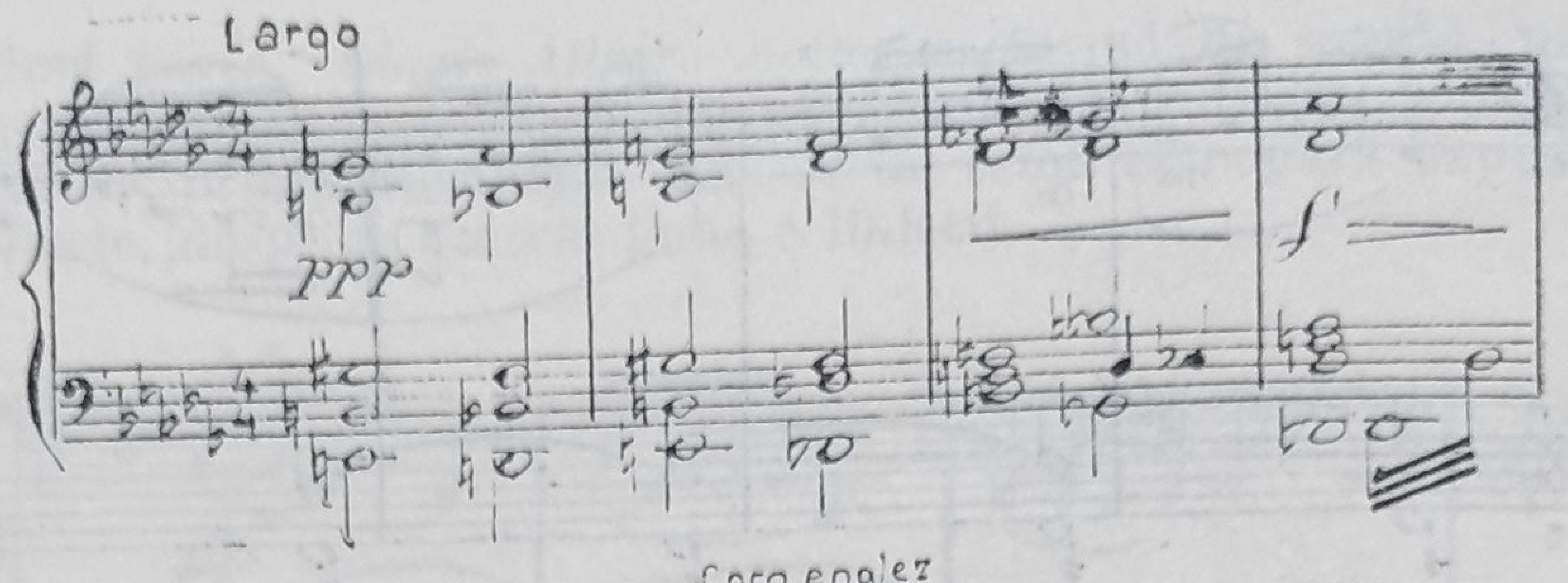


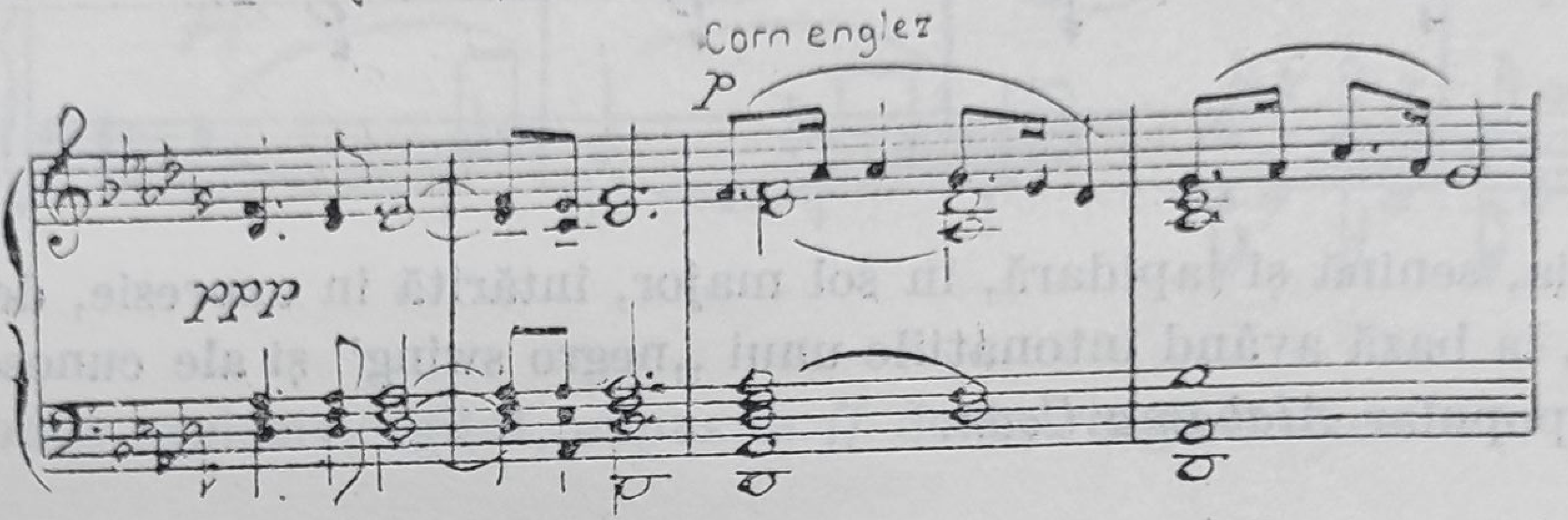
şi a treia, senină şi lapidară, în sol major, întărită în expresie, de tentă exotică, la bază având intonaţiile unui ,,negro swing'' şi ale cunoscutului cântec popular *Alabama Coon*.



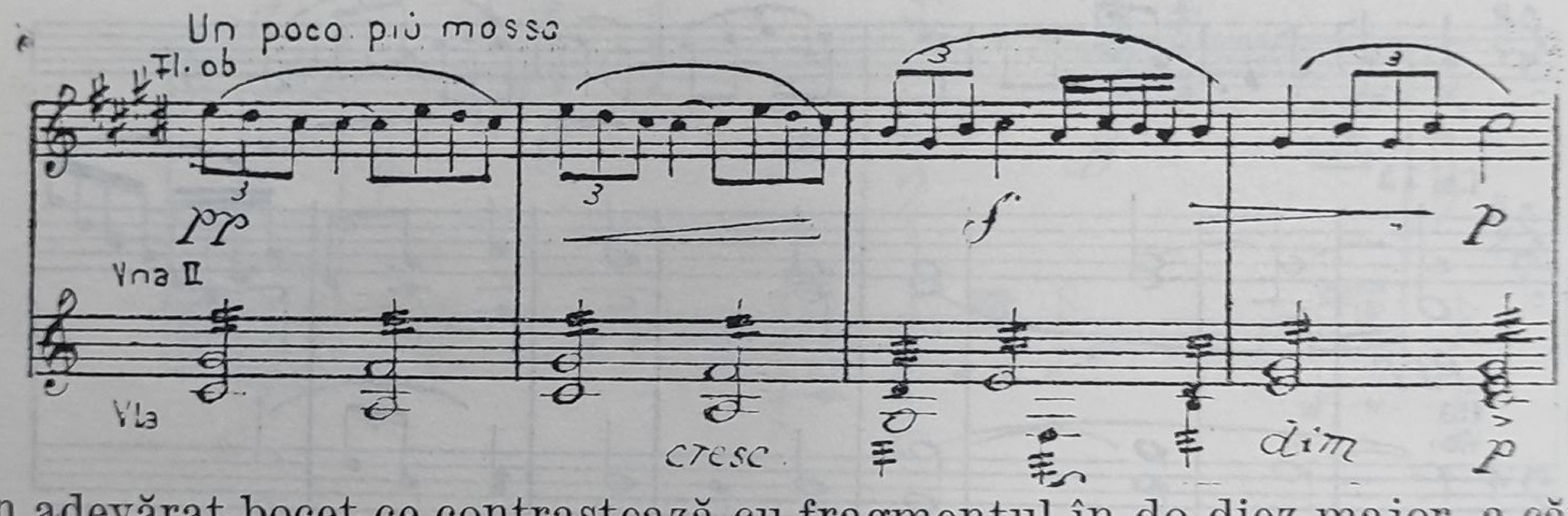
Interesantă este reexpoziţia, care aduce ultimele două teme cu un semiton mai sus — *sol diez* şi respectiv *la bemol* — faţă de expunerea iniţială.

Partea a doua, *Largo*, intitulată în schiţele iniţiale *Legenda*, este un autentic tablou epic în formă de lied tripartit, în care natura şi intimismul exotic american apar pregnant stilizate, fantezia artistului fiind stimulată de lectura epopeii lui Longfellow *Song of Hiawatha* (Cântec despre Hiawatha), din care s-a inspirat, oprindu-se la cântul intitulat *Funeral in the Forest* (Funeralii în pădure) — unde este descrisă moartea şi înmormântarea frumoasei Minehaga, soţia lui Hiawatha. Tristeţea apăsătoare este redată magistral prin sonorităţile de fanfară din introducere, cărora le răspund corzile *con sordino* în *ppp ;* apoi, cornul englez expune o temă nostalgică de o mare încărcătură emoţională şi expresivitate.



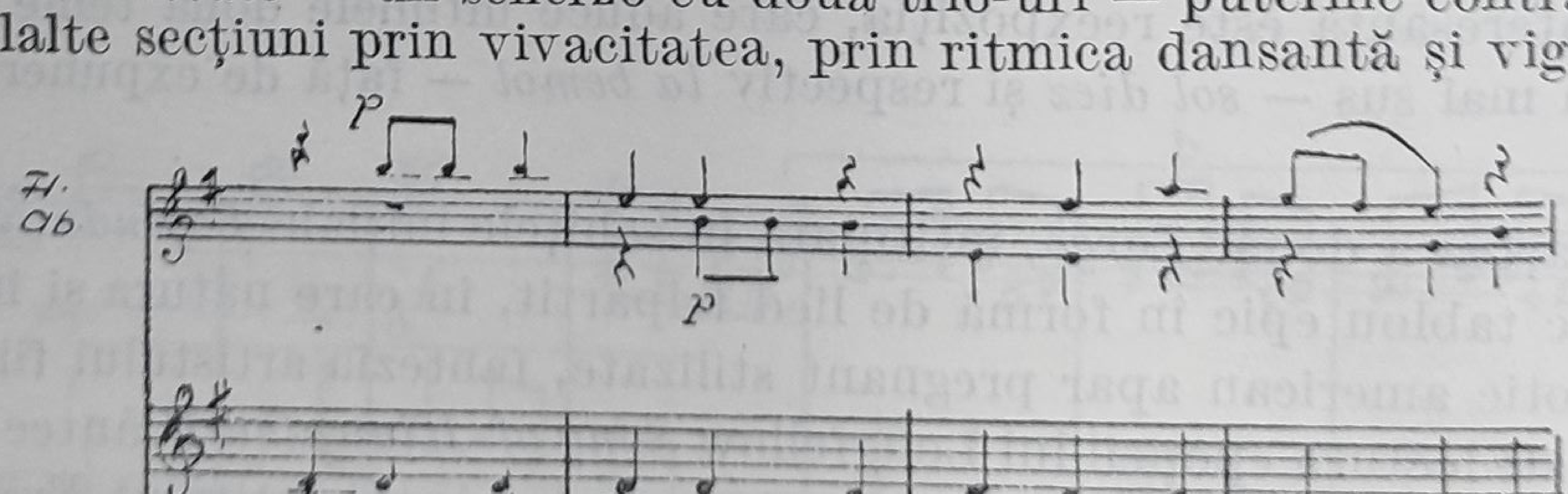


Caracterul funebru apare în secțiunea a doua, *Un poco più mosso*, dominată de melodia expusă de flaute și oboi,

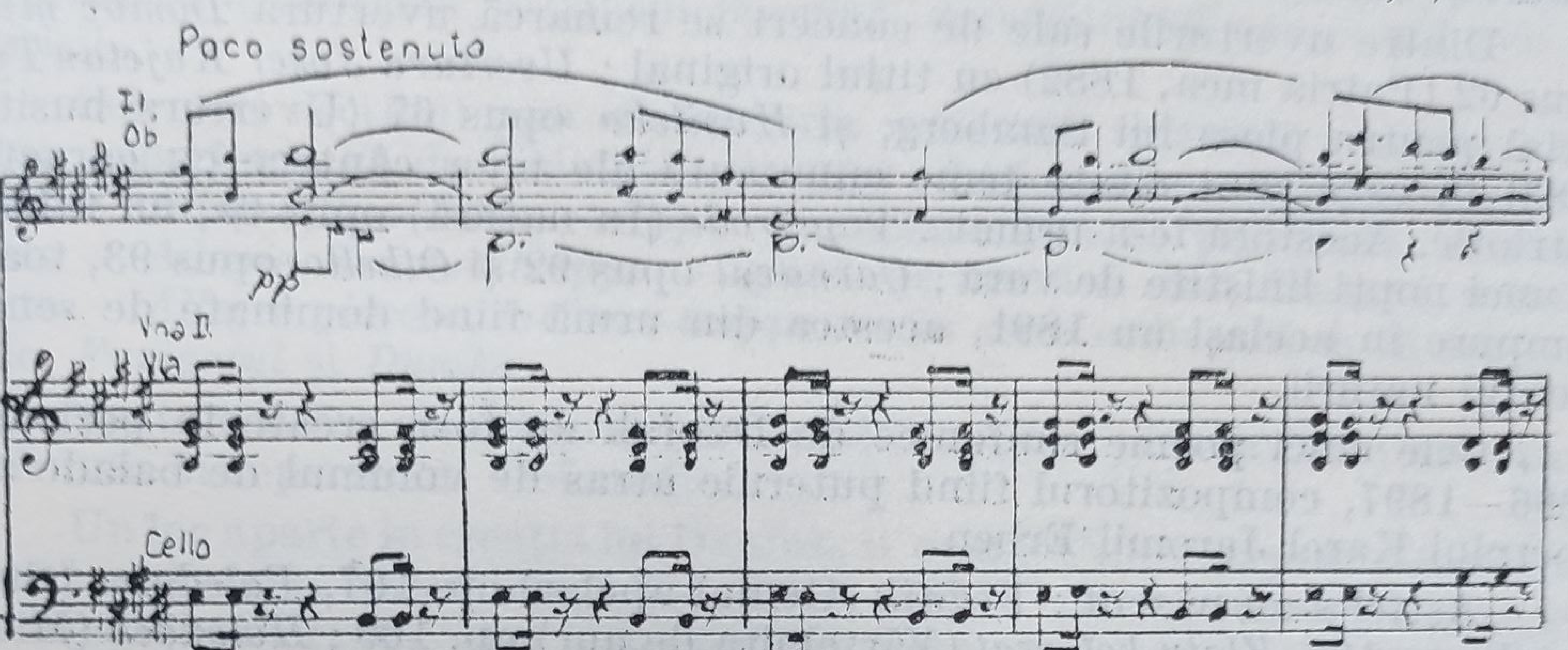


un adevărat bocet ce contrastează cu fragmentul în do diez major, a cărui melodie expusă de oboi amintește de cântecul și dansul național ceh — o strălucită îmbinare sonoră a celor două lumi : cehă și exotică.

Elementele muzicii naționale cehe apar și mai pregnant în partea a treia, *Molto vivace* — un scherzo cu două trio-uri — puternic contrastantă cu celelalte secțiuni prin vivacitatea, prin ritmica dansantă și viguroasă,



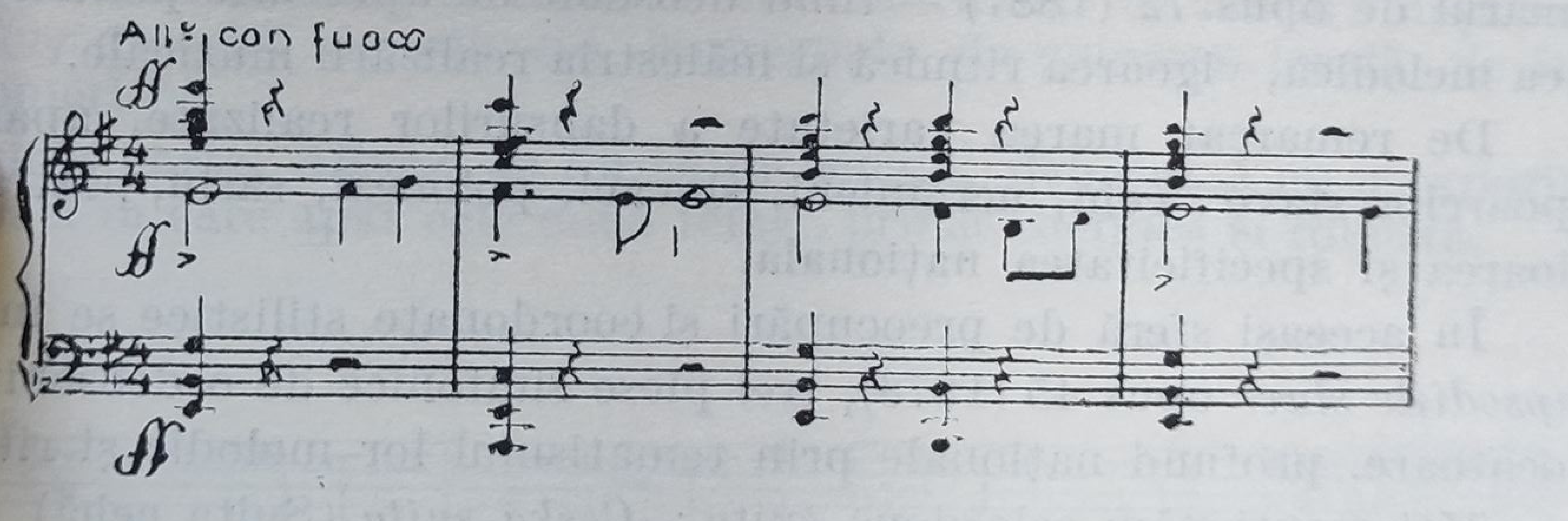
prin noutatea și supleţea melodiilor de specificitate cehă: cea din scherzo, de culoare exotică, cea din primul trio, în care compozitorul a intenţionat să sugereze o ,,sărbătoare în pădure'' cu dansuri ale pieilor roșii,



și din nou de factură cehă, cea din trio-ul al doilea.

De remarcat ecourile temei întâi a primei părţi, ce apar în reluarea scherzo-ului și în codă, măiestrit îmbinate cu tema dansului.

Finalul, *Allegro con fuoco*, în formă de rondo-sonată, construit pe o temă cu profil modal (eolian pe *mi*),



este impresionant prin măiestrita îmbinare a temelor rememorate din părţile anterioare, în dispunerea lor polifonică și în tratarea lor ciclică, prin impunătoarele sonorităţi de coral din fragmentul *Meno mosso maestoso* și din coda *Allegro con fuoco*, încheind apoi totul în mi major, prin patru acorduri scurte urmate de un altul, prelungit la suflători prin coroană, diminuându-se treptat, și stingându-se în liniște *(ppp)*.

Simfonia a noua de Dvořak — prin aspectul său general, prin originalitatea tematică, prin măiestria componistică, prin limbajul orchestral, prin forţa emoţională și a mesajului său — s-a înscris ca o măreaţă realizare a muzicii cehe și a muzicii romantice din faza sa crepusculară, înălţându-se ca un impresionant monument, de pe a cărui înălţime melomanul avizat poate cuprinde cu privirea (ca un Ianus) fantasticul tablou atât al apusului unui soare, cât și al răsăritului altuia, nou.

Alături de cele nouă simfonii, Antonin Dvořak a înscris în lista creaţiilor sale orchestrale și alte lucrări de mare însemnătate și importanţă

națională, de o valoare artistică deosebită : uverturi, rapsodii, dansuri simfonice, suite, poeme simfonice ș.a., cuprinzând o mare varietate de genuri și teme.

Dintre uverturile sale de concert se remarcă uvertura *Domov muj*, opus 62 (Patria mea, 1882) cu titlul original : *Uvertura Josef Kajetan Tyl*, scrisă pentru piesa lui Samberg, și *Husitska* opus 67 (Uvertura husită, 1883) în care sunt citate teme cunoscute ale unor cântece cu caracter patriotic. Acestora le-a urmat : *V prirode* (În natură) opus 91, un tablou al unei nopți liniștite de vară ; *Carnaval* opus 92 și *Othello* opus 93, toate compuse în același an 1891, acestea din urmă fiind dominate de sentimentul naturii.

Cele cinci poeme simfonice de Dvořak au fost create în perioada 1896–1897, compozitorul fiind puternic atras de volumul de balade ale poetului Karel Jaromil Erben.

Astfel s-au născut : *Vodnik* (Geniul apelor) op. 107, *Palednice* (Strigoiul) op. 108, *Zlaty kolovrat* (Vârtelnița de aur) op. 109 ; *Holoubek* (Micul porumbel) op. 111 și *Piseň bohatyrska* (Cântec eroic) op. 112, toate scrise în aceeași manieră stilistică, în care sonoritățile sunt de nuanță preimpresionistă.

Un loc aparte în creația simfonică a lui Dvořak îl ocupă *Dansurile slave*, create la inițiativa editorului Fritz Simrok. Cele șaisprezece dansuri (scrise inițial pentru pian la patru mâini) sunt cuprinse în două serii de câte opt — prima serie purtând numărul de opus 46 (1878), a doua serie cu numărul de opus 72 (1887) — fiind deosebit de apreciate pentru frumusețea melodică, vigoarea ritmică și măiestria realizării muzicale.

De remarcat marea varietate a dansurilor realizate, aparținând popoarelor slave : cehi, ucrainieni, slovaci, polonezi, sârbi, păstrându-se culoarea și specificitatea națională.

În aceeași sferă de preocupări și coordonate stilistice se înscriu și *Rapsodiile slave* opus 45 (1878), trei piese simfonice de o deosebită forță evocatoare, profund naționale prin tematismul lor melodic și ritmic.

Mai menționăm cele două suite : *Ceska suita* (Suita cehă) opus 39 (1879) și *Suita în la major*, opus 98 (1895) : prima pătrunsă de elemente folclorice, a doua de factură neo-clasică (inițial a fost compusă pentru pian).

În genul concertant, Dvořak a compus trei concerte : *Concertul pentru pian și orchestră*, *Concertul pentru vioară și orchestră* și *Concertul pentru violoncel și orchestră*, la care se adaugă o serie de piese concertante ca : *Romanța pentru vioară și orchestră* op. 11 (1873), *Rondo în sol minor pentru violoncel și orchestră* op. 94 (1893) ș.a.

Dintre acestea, *Concertul pentru pian și orchestră* op. 33 (1876), scris pentru a încuraja arta pianistică cehă, este o lucrare amplă și stufoasă, lipsită de ,,probleme'' pianistice, destul de rar întâlnit în repertoriul pianiștilor, cu toate că cele trei părți — *Allegro agitato*, *Andante sostenuto* și *Allegro con fuoco* — cuprind pagini de mare valoare artistică.

Concertul pentru vioară și orchestră în la minor op. 49 (1879), dedicat lui Joseph Joachim [358], este o lucrare de factură clasică, foarte apreciată de violoniști, distingându-se prin construcția clară, frumusețea temelor desprinse din cântecul și dansul popular, determinând caracterul ceh al muzicii.

Cele trei secțiuni pun în evidență măiestria artistică a compozitorului, experiența sa de violonist-interpret : Lirică, în caracter ceh, prima parte — *Allegro, ma non troppo* —, melancolică și pasională, a doua parte — *Adagio, ma non troppo* —, plină de vervă și elan dansant, a treia parte — *Allegro giocoso, ma non troppo* —, în care utilizează două dansuri cehe, *Furiantul* și *Dumka*.

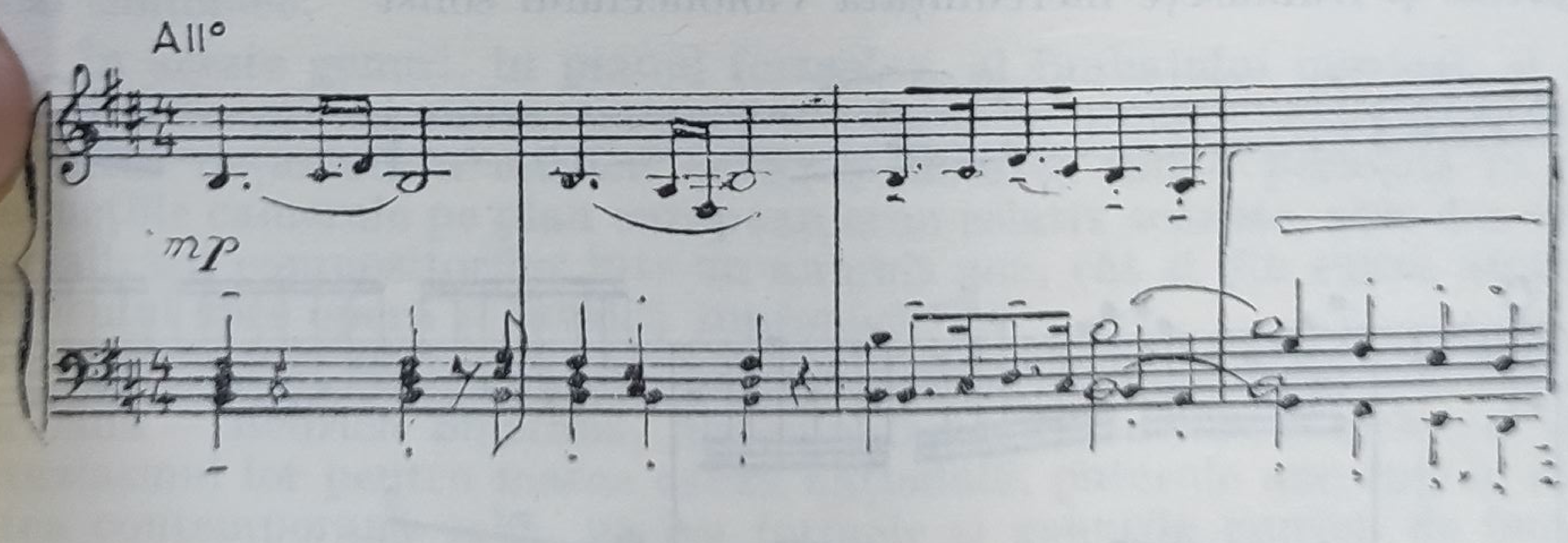
Toate acestea au asigurat concertului o mare popularitate și un loc de frunte în repertoriul violonistic.

Un loc aparte în creația lui Dvořak, îl ocupă *Concertul pentru violoncel și orchestră, în si minor*, opus 104 (1894—1895), ultima lucrare creată pe continentul american, care împreună cu *Simfonia în mi minor* reprezintă punctele culminante, cele mai strălucitoare, ale creației sale.

Pătruns de nostalgia plaiurilor natale, Dvořak creează acest concert de o înaltă valoare artistică, de mare bogăție melodică, amplu simfonizat, într-o concepție originală (din concert lipsesc cadențele solistice, iar elementele de virtuozitate sunt și ele atenuate, văzându-se clar concepția brahmsiană în care instrumentul solist este pe deplin integrat în ansamblul orchestral).

Caracterul popular al lucrării este determinat de factura națională a temelor, deosebit de stilizate, impregnate de culoarea locală, de izul indian american.

Prima parte, *Allegro*, în formă de sonată, debutează cu o expoziție orchestrală în care apar cele două teme : prima energică și robustă,



a doua lirică și nostalgică, de larg suflu, având darul de a produce o emoție profundă.

---

[358] La recomandarea lui J. Joachim, Dvořak a refăcut concertul „măsură cu măsură". Prima execuție publică însă nu a fost realizată de Joachim, ci de violonistul ceh František Ondříček, în anul 1883.

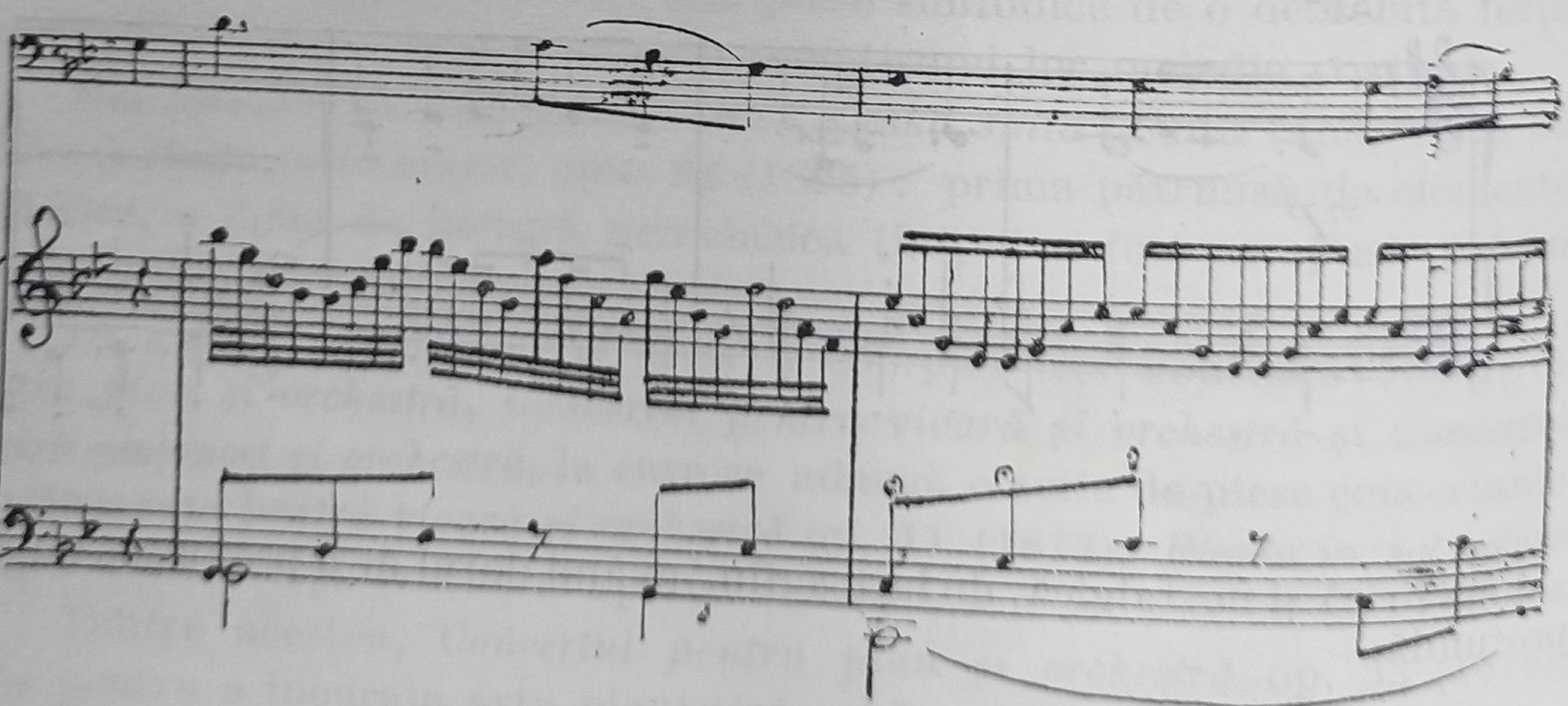


Aceste teme în rostirile violoncelului primesc noi sensuri expresive, determinate de timbrul instrumentului, de plasticitatea desenelor melodice, de evoluția lor continuă, dezvoltătoare.

Bogăția melodică, de mare forță expresivă, este continuată și în partea a doua, *Adagio ma non troppo*, o pagină muzicală specifică părților lente dvořakiene : meditativă, melancolică, evocatoare și penetrantă.



Interesantă este parafraza realizată pe tema liedului *Lasă-mă singur* din ciclul de *Patru lieduri* opus 82 (1887—1888), o melodie de o nobilă expresie și frumusețe încredințată violoncelului solist



—preluată apoi de întreaga orchestră, într-o măiestrită tratare simfonică.

Ultima parte, *Allegro moderato*, în formă de rondo, impune o melodie refren pregnantă și energică,



ce alternează cu cupletele ingenios realizate, în ultima secțiune — în final — fiind readusă tema inițială a primei părți.

3. CREAȚIA VOCALĂ, INSTRUMENTALĂ, DE CAMERĂ ȘI VOCAL SIMFONICĂ

Sub influența puternică a romantismului european în expansiunea sa răsăriteană, a dezvoltării complexe a gândirii muzicale, a emancipării gustului artistic al publicului, a creșterii interesului și a preferințelor pentru arta sunetelor, a potențării subiectivismului, a descoperirii virtualităților folclorului și a particularităților intonaționale, proprii muzicii naționale, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în provinciile Cehiei are loc un interesant proces de dezvoltare și de afirmare — alături de operă și muzica simfonică — a muzicii vocale, instrumentale, de cameră și vocal simfonice.

În aceste genuri, în planul formelor, al limbajului muzical, și mai ales în concepțiile estetice se produc profunde mutații, determinante în devenirea națională a muzicii cehe; și aceasta într-o perioadă în care producțiile camerale pe plan european erau relativ scăzute, atât din cauza specializării compozitorilor într-un anumit gen, cât și din cauza atracției publicului spre operă și muzică simfonică [359].

În aceste circumstanțe reprezentanții muzicii cehe din această perioadă — Bedřich Smetana, Antonin Dvořak, Zdenek Fibich ș.a. — în entuziasmul lor pentru marea cauză națională, puternic ancorați în realitatea contemporană cehă, preiau formele și genurile muzicii de factură clasico-romantice și le adoptă cerințelor proprii, conferindu-le un profil nou, sensuri noi, particulare și originalitate, creațiile lor — prin plasticitatea imaginilor, frumusețea și expresia muzicală de aleasă distincție — înscriindu-se în patrimoniul național și universal.

---

[359] Excepție au făcut, alături de Johannes Brahms, compozitorii aparținând culturilor muzicale naționale, afirmate acum: Saint-Saëns, Franck, Fauré, Ceaikovski, Smetana, Dvořak și Grieg care, direct sau indirect, prin creațiile lor dădeau o replică teoriei wagneriene privind epuizarea resurselor expresive ale muzicii pure (fără program).

Bedřich SMETANA a fost și în acest domeniu un deschizător de drumuri, pasiunea, generozitatea și dragostea sa nemărginită pentru muzică apropiindu-l în nenumărate rânduri de genurile muzicii vocale, instrumentale și de cameră, pentru a da glas trăirilor și năzuințelor sale, conferindu-le de cele mai multe ori sensuri autobiografice.

Miniatura vocală și mai ales instrumentală l-a atras pe Smetana de-a lungul vieții sale creatoare. Pentru voce și pian a creat culegerea de melodii *Večerni pisne* (Cântece de seară, 1880), pe versuri de Vitězslav Halek, o destăinuire intimă târzie, testamentară, de un lirism copleșitor, a dragostei pentru cei cărora le-a dedicat întreaga sa creație.

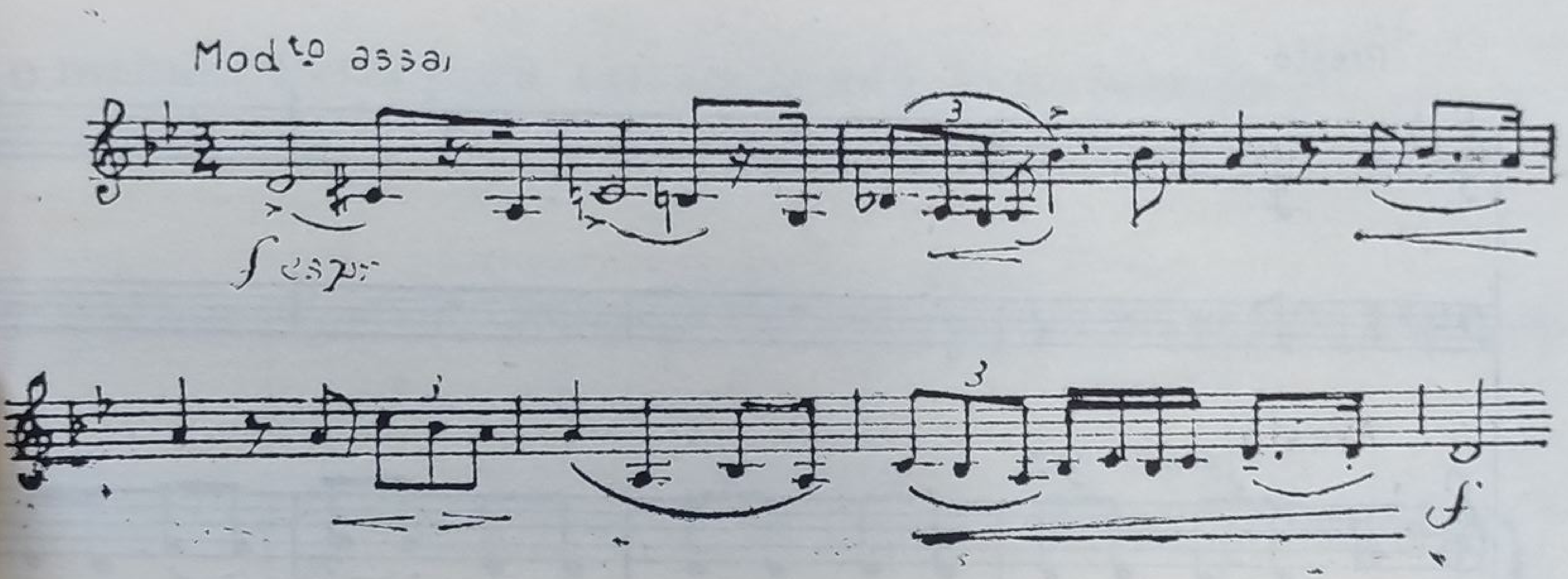
Remarcabile sunt și corurile sale, valoarea lor impunându-l pe compozitor în rândul celor mai mari creatori ai genului. Dintre acestea se remarcă *Tři jezdci* (Cei trei cavaleri, 1862) pe versuri de J. Jahn, o magnifică baladă despre Jan Huss; *Rolnicka* (Țărăncuța, 1868), pe versuri de T. Trnobransky; *Piseň na moři* (Cântec pe mare, 1877) pe versuri de V. Halek, un cântec expresiv, poetic, cântat de marinari în larg, exprimând bucuria apropierii de țărm și altele.

Pentru pian Smetana a compus mult. Primele lucrări realizate au fost: *Kvapiček* (Mic galop, 1832), *Louisiana polka* (Polca Luisei, 1840), *Jiřinkova polka* (Polca daliilor, 1840), *Impromptus*-urile, în *mi bemol minor*, în *si minor* și în *la bemol major*, polca *Ze studenskoho zivota* (Din viața studențească, 1842), *Kadryl în si bemol major* și *Kadryla în fa major* (1843), polka *Vz pominka na Plzeň* (Amintiri din Plzen, 1843), *Vals în cinci părți* (1844), piese de dans mult îndrăgite de compozitor pentru frumusețea melodică și bogăția ritmică. Acesta a fost începutul. În perioada următoare, Smetana realizează lucrări de mai mari dimensiuni, dintre acestea detașându-se *Bagately a impromptus* (Bagatele și impromptuuri, 1844), o suită de opt piese programatice de caracter, originale în inspirația melodică, în limbajul armonic, cu procedee non-convenționale; *Sonata în sol minor* (1846) cu o foarte clară formă de sonată în prima parte și cu un rondo final, o lucrare bogată în idei melodice și procedee de potențare a structurilor muzicale; *Sest charakteristickych skladeb* (Șase bucăți caracteristice, 1848) op. 1, prima lucrare pe care compozitorul a considerat-o demnă de a purta un număr de opus; *Svatebni sceny* (Scene de nuntă, 1849), lucrare tripartită de inspirație folclorică, ultima piesă fiind folosită în introducerea actului întâi al operei *Mireasa vândută; Listky do pamatniku* (Foi de album, 1849—1856), o culegere de 26 piese compuse în toate tonalitățile majore și minore, în maniera *Clavecinului bine temperat* de Bach, o suită de mici piese de gen, poetice, remarcabile prin limbajul lor armonic modal, bogat și colorat; *Tri polky salonni* (Trei polci de salon) opus 7 și *Tri polky poeticke* (Trei polci poetice) opus 8 (1854), *Vz pominky na Cechu ve formě polek* (Amintiri din Cehia în formă de polcă) op. 12 și 13 (1863); *Snyšest charakteristickych skladeb* (Vise — șase piese caracteristice, 1875) și remarcabilele *Ceske tance* (Dansuri cehe, 1877—1879), două serii, prima de patru, a doua de zece dansuri, ce vin să încununeze întreaga sa creație pianistică. Dacă prima serie este alcătuită din patru polci, cea de a doua este o suită de zece dansuri populare cehe (*Furiant*, *Găina*, *Ovăzul*, *Ursul*, *Mica ceapă*, *Dupak*, *Dragonul*, *Obkrocak*, *Sousedska* (dans lent), *Săritura*, într-o stilizare individuală magistrală.

Cuplul vioară și pian a fost abordat o singură dată de Smetana creând două duete cuprinse într-un singur titlu, *Z domoviny* (Despre pământul meu natal, 1880), o evocare a plaiurilor natale a naturii cehe.

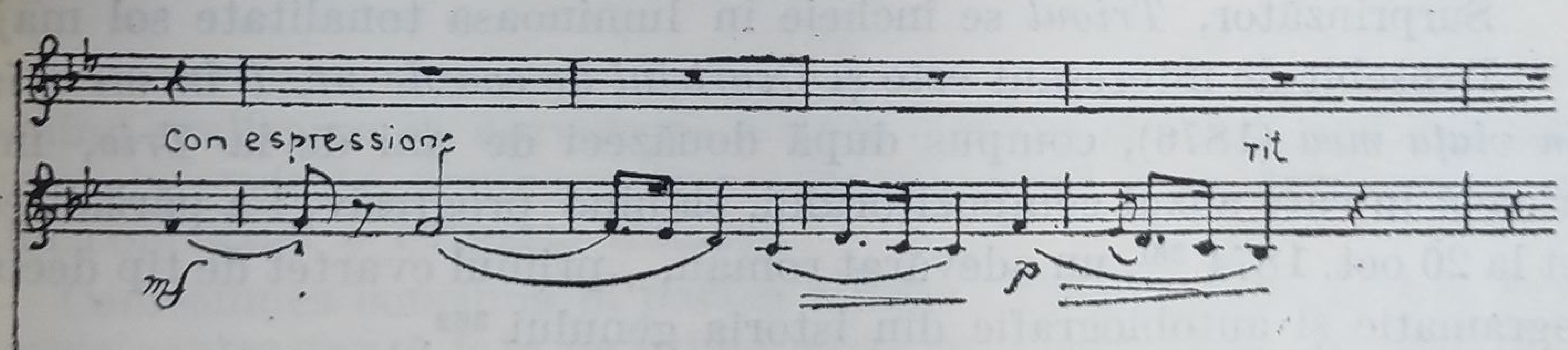
Pentru formații instrumentale de cameră Smetana a creat doar trei lucrări un trio și două cvartete de coarde, adevărate capodopere, mărturisiri ale unor trăiri puternice, cu sensuri autobiografice.

Prima dintre acestea, *Trio pentru pian, vioară și violoncel, în sol minor*, op. 15 (1855), a fost scris la puțin timp după moartea prematură a fiicei sale, ceea ce a determinat declanșarea creării unei drame puternice [360]. Muzica *Trioului*, în caracter epic de baladă, este dominată de accente sumbre, dramatice, lirice și eroice. Tonul este dat de vioară care în debutul părții întâi — *Moderato assai* — expune otemă, dureroasă ca expresie, un fel de motto al tristeții și disperării,



reluată în ansamblu.

Expoziția formei de sonată este continuată cu tema a doua, de sorginte folclorică, de un cald lirism și cantabilitate, timbrul violoncelului contribuind la sporirea sensului său expresiv.



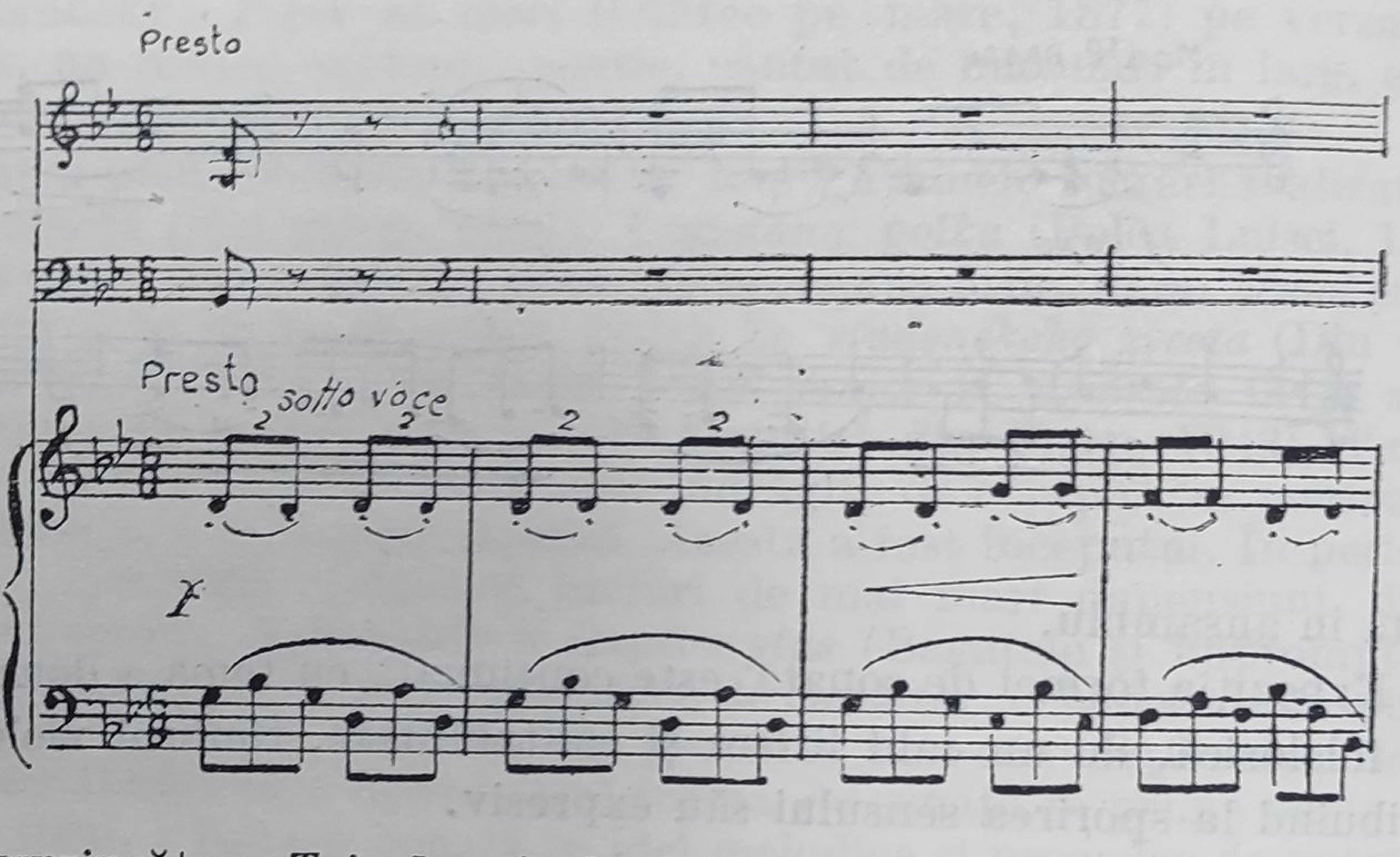
---

[360] Trioul a fost dedicat memoriei fiicei sale, Bedřicka, care a murit la vârsta de 4 ani și jumătate.

Surprinde în această primă parte marea varietate de procedee folosite de Smetana — melodice, armonice, polifonice și timbrale —, într-o rostire și tratare proprie, de amplă respirație, reliefând trăsăturile caracteristice ale stilului său.

Partea a doua, *Allegro ma non agitato*, de un calm tulburător, este impregnată de amintiri prezentate în nuanțe triste. Foarte originală este forma acestei părți, un ,,compromis'' superb între scherzo și mișcarea lentă după schema : Scherzo-Alternativo I *(Andante)* — Tempo I — Alternativo II *(Maestoso)* — Tempo I.

Interesul sporește și în partea a treia, finalul *Presto*, un amestec de revoltă cu resemnare. Aici se remarcă în primul rând factura populară a temelor, în al doilea rând suprapunerile biritmice de structuri binare și ternare.



Surprinzător, *Trioul* se încheie în luminoasa tonalitate sol major!

Deosebit de interesant este și *Cvartetul de coarde nr. 1 în mi minor, Din viața mea* (1876), compus după douăzeci de ani de la *Trio*, într-o perioadă în care auzul compozitorului, slăbind progresiv, l-a părăsit complet la 20 oct. 1874 [361], un adevărat roman, ,,primul cvartet de tip declarat programatic și autobiografic din istoria genului [362].

Partea întâi, *Allegro vivo appassionato*, exprimă lupta dusă de compozitor cu destinul, cu adversitățile vieții, în vederea atingerii unui ideal, dorința de a se comunica semenilor prin muzică. Forma de sonată aici este extrem de clară, având la bază cele două teme de un puternic contrast expresiv : prima, un veritabil recitativ încredințat violei,

---

[361] Cvartetul a fost terminat la 30 oct., în vremea în care, în urechile compozitorului persista un zgomot puternic, situat aproximativ în jurul acordului de la bemol major. Vezi Zdenek Nejedly, *Bedřich Smetana*, op. cit., pag. 80.

[362] Wilhelm Georg Berger, *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, op. cit., pag. 194



a doua, o melodie lirică pură, dar încărcată de melancolie,

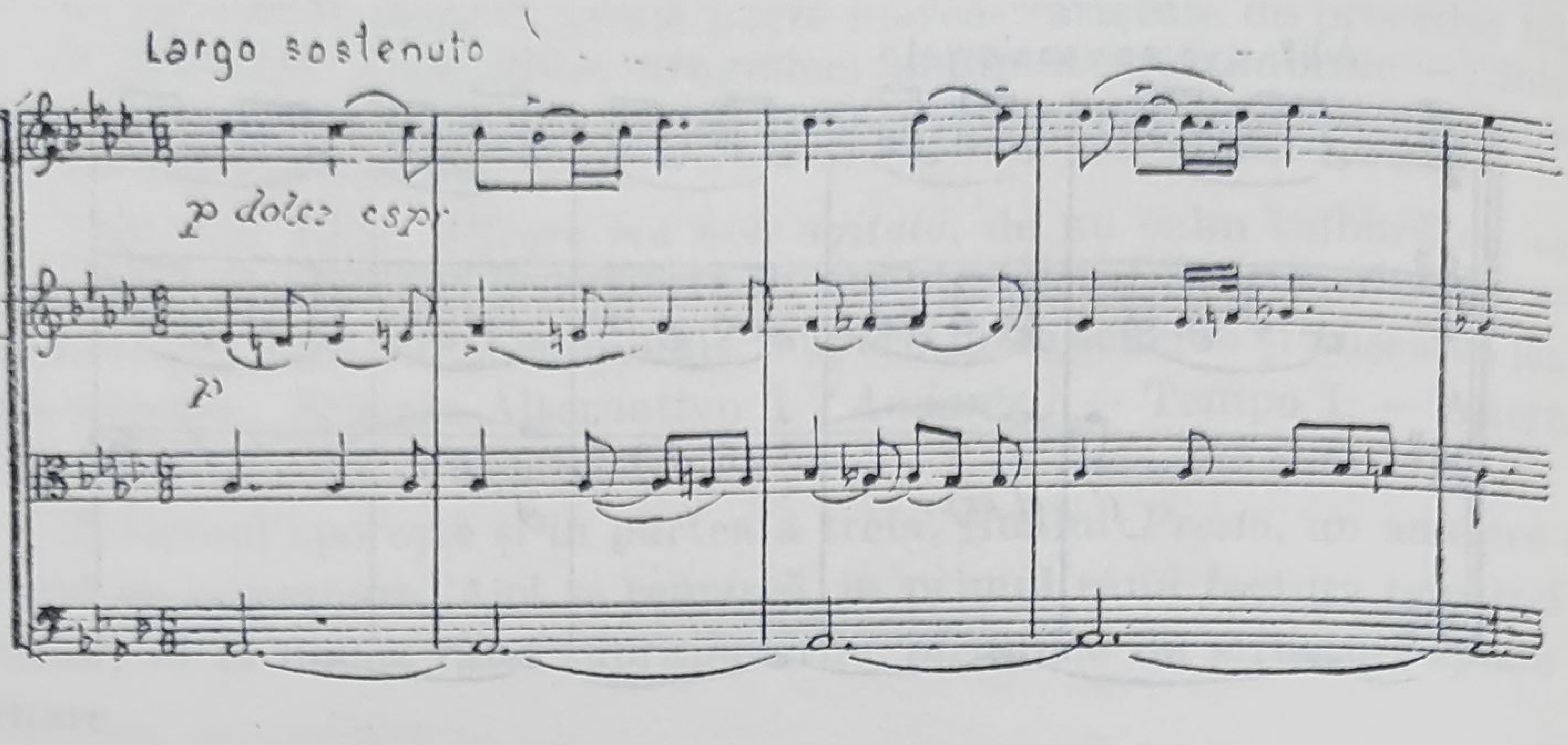


înlesnind realizarea în dezvoltare a unor ciocniri și culminații dramatice de mare intensitate, pentru ca în reexpoziție totul să se limpezească, conferind concluziei o expresie duioasă.

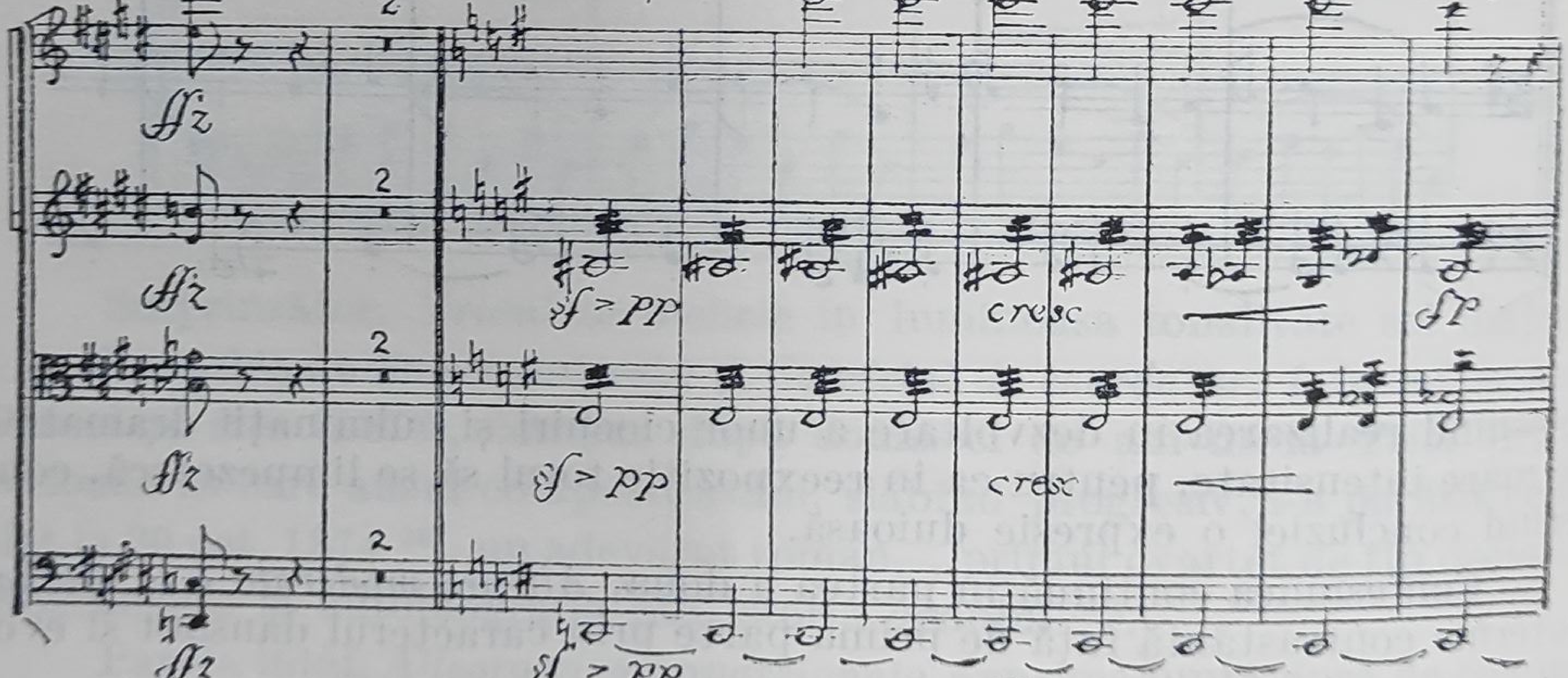
Confesiunea continuă în partea a doua, *Allegro moderato á la Polka*, puternic contrastantă față de prima parte prin caracterul dansant și evocator al muzicii.

Renunțând la scherzo, Smetana creează aici o piesă de gen, o veritabilă polka, cu ritmuri și accente capricioase, în a cărei desfășurare apare, într-o prezentare caleidoscopică, o suită de imagini și impresii trăite de compozitor în tinerețe.

Partea a treia, *Largo sostenuto*, în formă de lied, este un autentic ,,cântec fără cuvinte'', remarcabil prin frumusețea melodică și gingășia expresiei, un fel de mărturisire a sentimentelor sale sincere și curate nutrite pentru soția și familia sa.



Cea mai dramatică dintre părți este finalul — *Vivace* —, un veritabil tablou al drumului vieții compozitorului, în care sentimentul artei naționale, seninătatea și bucuria succeselor trăite, redate prin teme și ritmuri de dans popular, sunt întrerupte și umbrite de abisul surzeniei. Momentul este magistral realizat prin întreruperea discursului muzical după reexpoziția formei de sonată, printr-o pauză generală de două măsuri, după care începutul codei, *Meno presto*, este marcat de stridența amenințătoare a sunetului *m* cut,



pe care compozitorul îl reclama înainte de surzenia totală și definitivă. Dar nu aici este sfârșitul, compozitorul trăiește mai departe din nostalgia anilor tinereții, după care sonoritățile se sting treptat. Pentru realizarea acestui epilog, Smetana readuce într-o formă esențializată temele primei părți, conferind lucrării un caracter ciclic.

Cvartetul *Din viața mea*, expresie a unei măiestrite sinteze clasico-romantice, a dobândit o largă circulație, impunându-se prin valoarea sa artistică, prin varietatea particularităților stilistice.

Stimulat de aprecierile lui Liszt [363], de succesul răsunător obținut cu *Cvartetul nr. 1 în mi minor* în multe orașe ale lumii (Weimar, Meiningen, Magdeburg, Hamburg, Viena, Moscova, Boston etc.), luptând în continuare cu infirmitatea sa, Smetana creează al doilea cvartet, *Cvartetul de coarde nr. 2 în re minor* (1883), o nouă lucrare autobiografică, impunătoare prin dramaturgia realizată în interiorul celor patru secțiuni (*Allegro; Allegro moderato; Allegro non più moderato, ma agitato e con fuoco* și *Presto. Allegro*), rezultată din expunerea și îmbinarea liberă, oarecum rapsodică, a structurilor muzicale, într-o permanentă alternare a tempo-ului inițial cu scurte secvențe (în *Molto moderato, Lento, Con fuoco, Largamente* etc.) în partea întâi, din ritmica dansantă a părții a doua, din echilibrul și capacitatea sintetizatoare a părții a treia, din strălucirea orchestrală simfonică a părții a patra. Din păcate, *Cvartetul în re minor*, o lucrare remarcabilă de altfel, a rămas și rămâne în continuare la umbra „fratelui său mai mare'', *Cvartetul în mi minor*.

★

Mult mai cuprinzătoare, mai variată și mai bogată în lucrări este creația vocală instrumentală de cameră și vocal simfonică a lui Antonin DVOŘAK, un adevărat „Brahms al Cehiei'' care, cu o capacitate de cuprindere și o forță creatoare extraordinare a reușit să se ridice la nivelul cel mai înalt al exigențelor esteticii romantice, înzestrând muzica cehă cu un valoros tezaur componistic, unele dintre lucrările sale cunoscând o largă circulație și apreciere internațională.

Ca și mentorul său Johannes Brahms, Dvořak găsește în muzica instrumentală și de cameră cadrul propice și terenul cel mai fertil al manifestării forțelor sale de creație și de afirmare a personalității și originalității stilului său. Pornind de la tradiția muzicii europene, privind scrutător la înnoirile romanticilor, Dvořak preia formele și genurile tradiționale pe care le înnobilează cu expresia sa distinctă, de colorație națională cehă, dată de intonațiile și ritmurile melosului popular.

Creația vocală a lui Dvořak, alcătuită din melodii pentru voce și pian, pentru voce și orgă, duete cu pian și coruri, evidențiază atracția compozitorului pentru genul miniatural cel mai direct și mai accesibil, prin existența textului poetic.

Melodiile sale sunt simple, fermecătoare prin inspirația spontană, prin armonia lor imprevizibilă și concordantă cu ritmul, culoarea accentelor vorbirii cehe și a intonațiilor folclorice.

Rețin atenția: ciclul de 18 melodii *Cypřiše* (Chiparoșii, 1865) pe versuri de Gustav Pfleger-Moravsky, cu o tematică de dragoste într-o alcătuire muzicală romantică de tip schumannian deosebit de inspirate prin melodismul lor [364]; *Ctyři pisne na slova srbske lidove poezie* (Patru cântece pe cuvinte din poezia populară sârbă) opus 6 (1872), remarcabile

---

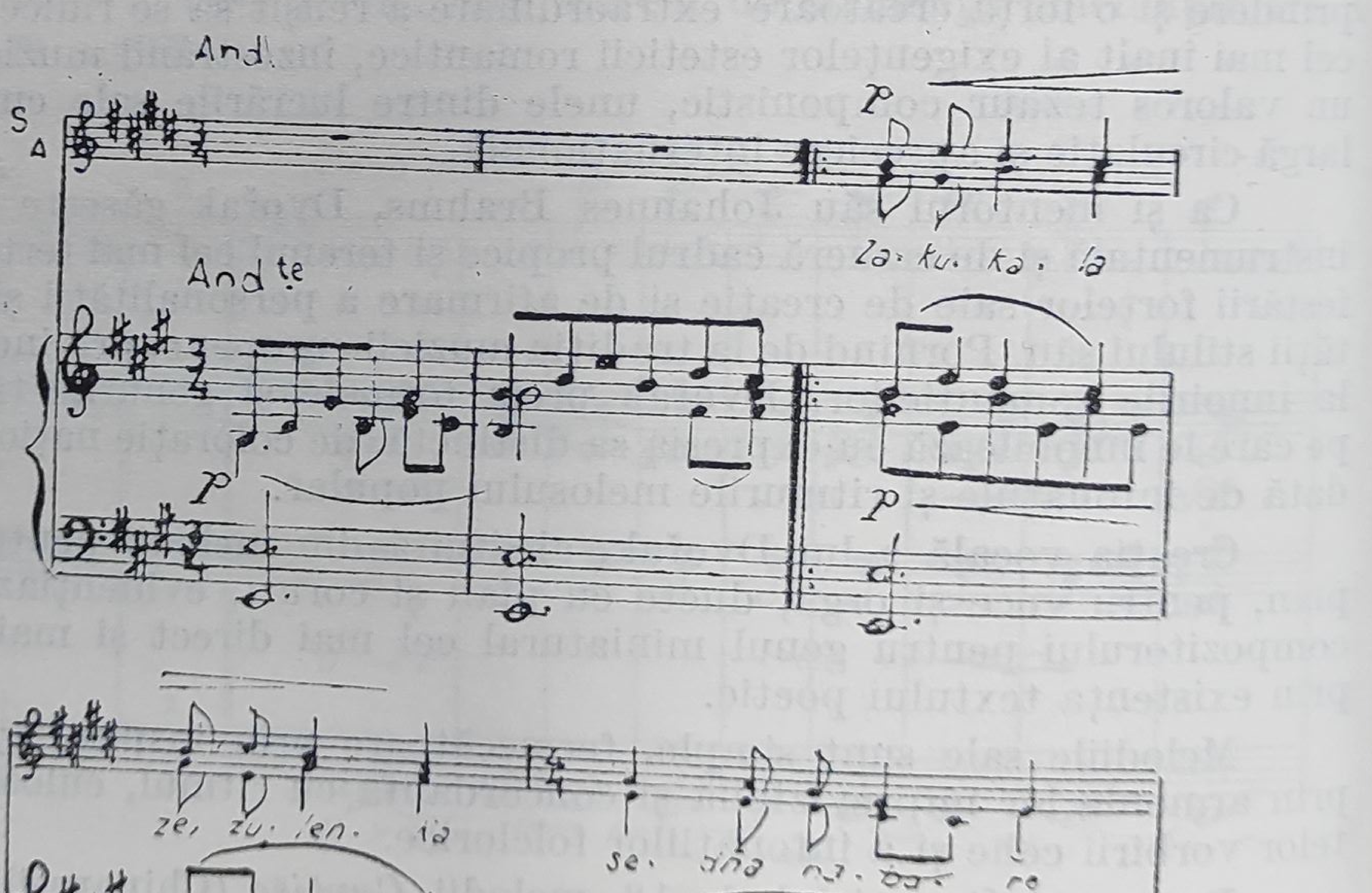
[363] „Cvartetul Dvs. ne-a bucurat cu adevărat''. Vezi, W. G. Berger, op. cit. pag. 195.

[364] Nu întâmplător ulterior compozitorul a remaniat multe melodii din ciclu, cuprinzându-le în: *Patru melodii* op. 2, *Pisne milostne* (Cântece de dragoste) opus 83 și în *Cypřiše* (Chiparoșii) pentru cvartet de coarde.

prin expresia concentrată, coloritul armonic și acompaniamentul pianistic; *Vecerni pisne* (Cântece de seară) opus 3 (1876), opus 9 (1881) și opus 31 (1883) pe versuri de Vitezslav Halek; *Ciganske melodie* (Melodii țigănești) op. 55 (1880), un ciclu de șapte melodii pe versuri de Adolf Heyduk, în care este exaltată libertatea, dragostea de viață și de natură, deosebit de penetrante prin expresia directă și factura uneori incantatoare a melodiilor; *V narodnina tonu* (În ton popular) op. 73 (1886), culegere de melodii compuse pe versuri populare, asemănătoare ca formă și factură cu dansurile slave, în care Dvořak pătrunde adânc în fizionomia cântecului popular ceh, fără a-l cita, și *Biblicke pisne* (Cântece biblice) opus 99 (1894), o suită de zece psalmi din *Vechiul Testament* într-o interpretare personală, am spune cehă, din care nu lipsesc intonațiile populare, una dintre cele mai semnificative lucrări ale compozitorului. [365]

Dar cele mai cunoscute creații vocale ale lui Dvořak rămân celebrele *Moravske dvojzpěvy* (Cântece morave) opus 20 (1875), patru cântece pentru sopránă și tenor cu acompaniament de pian, opus 29 și 32 (1876), paisprezece cântece pentru sopránă și contralto cu acompaniament de pian și opus 38 (1877), patru cântece pentru sopránă și contralto cu acompaniament de pian, al căror farmec este cuceritor și obsedant,

OP. 38 NR. 1 MOZNOST (SPERANȚE ZADARNICE)



[365] Primele cinci cântece au fost orchestrate de compozitor.

unele dintre acestea fiind prelucrate pentru cor de femei. Foarte cunoscute sunt și corurile create de Dvořak, mai ales cele cuprinse în ciclurile : *Kytice z ceskych narodnich pisni* (Ghirlandă de cântece populare cehe) op. 41 (1877), patru coruri pe texte din poezia populară, *Z kytice narodnich pisni slovanskych* (Ghirlandă de cântece populare slovace) op. 43 (1877), trei coruri bărbătești pe texte din poezia populară, precum și corurile mixte cuprinse în *Ctyri sbory* (Patru coruri), opus 29 (1876), pe versuri de Adolf Heyduc, *V prirode* (În natură), opus 63 (1882), cinci coruri pe versuri de Vitezlav Halek și *Hymna ceskoho rolnictva* (Imnul țăranilor cehi) op. 28 (1885), pe versuri de Karel Pippich.

Pentru pian Dvořak a compus mai multe piese miniaturale, unele independente ca : *Dumka* opus 35 (1876), *Furiant* opus 42 (1878), *Impromptu* (1883) ș.a., altele cuprinse în cicluri sau suite ca : *Valsuri*, opus 54 (1879—1880), transcrise ulterior pentru cvartet de coarde ; *Eklogy* (Egloge) opus 56 (1880), patru piese ; *Poeticke nalady* (Impresii poetice) opus 85 (1889) ; o suită de douăsprezece piese programatice câmpenești, a căror muzică este extrem de sugestivă, creionând adevărate tablouri romantice, cu nuanțe cvasi-impresioniste și *Humoresti*, opus 10 (1894), un ciclu de opt piese de o mare varietate melodică și ritmică, foarte caracteristice pentru stilul și natura lui Dvořak. Dintre acestea, a șaptea, în sol bemol major, a devenit una dintre cele mai populare lucrări ale sale.

Dintre lucrările pentru pian la patru mâini s-au impus, în primul rând, cele două serii de *Dansuri slave*, opus 46 (1878) și opus 72 (1886) și *Ze Sumavy* (Din Sumava — pădure în Boemia) opus 68 (1883), o suită de șase piese programatice de factură romantică *(Lacul negru, Sabatul vrăjitoarelor, La pândă* etc.), adevărate picturi muzicale.

Pentru cuplul vioară și pian Dvořak a creat câteva lucrări marcate de puternica sa personalitate și de stilul său instrumental. Alături de *Romanța* opus 11 (1873), *Nocturna în si major*, opus 40 (1875—1883), *Mazurka* op. 49 (1879), cunoscute mai ales în versiune orchestrală, Dvořak a compus *Sonata pentru vioară și pian, în fa major*, opus 57 (1880), lirică, de mare finețe, simplă în alcătuirea ei (primele două părți fiind scrise în spiritul lui Brahms), *Patru piese romantice* opus 75 (1883) și *Sonatina pentru vioară și pian, în sol major*, opus 100 (1893), intimă și tinerească de factură tradițională, dar plină de prospețime și delicatețe cu foarte popularul său *Larghetto* (partea a doua), trei lucrări a căror valoare artistică și alcătuire arhitecturală neo-clasică au determinat înscrierea lor în circuitul mondial al valorilor.

Adevăratele împliniri stilistice le-a cunoscut însă Dvořak în muzica destinată ansamblurilor instrumentale de trei, patru, cinci și șase instrumente, devenind unul dintre marii reprezentanți ai acestor genuri muzicale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Pentru formația de trei instrumente — pian, vioară și violoncel — Dvořak a compus patru trio-uri : *Trio în si bemol major*, opus 21 (1875), o lucrare de tip tradițional dar bogată în noutăți armonice, melodice și ritmice (mai ales în părțile a doua *Adagio molto e mesto*, și a treia, *Allegretto scherzando ; Trio în sol minor*, opus 26 (1876), poetic, meditativ și melancolic dar cu accente dramatice, remarcabil prin frumusețea melodică a părții a doua *(Largo)*, prin caracterul elegiac ceh al scherzo-ului ; *Trio în fa minor*, op. 65 (1883), dramatic și pasional, una dintre cele mai

realizate lucrări de cameră ale lui Dvořak, cu prima parte bogată în material tematic cu un scherzo melancolic, cu o parte lentă *(Poco adagio)* tristă și apăsătoare și cu un final viguros și sumbru, dar hotărât, și *Trio Dumky* opus 90 (1890), adevărată culme a genului și a întregii muzici de cameră, devenit celebru prin calitățile sale remarcabile, date de specificul melodiilor, ritmurilor și de imprevizibilitatea înlănțuirilor armonice, de culoarea particulară națională, de originalitatea ansamblului arhitectural.

În *Trio Dumky* Dvořak părăsește structurile și schemele tradiționale și creează o succesiune de șase piese de caracter, într-o desfășurare rapsodică, urmărind redarea cât mai veridică a caracterului elegiac atât de specific poeziei populare ucrainiene intitulată *Dumky*.

Și, cu toate acestea, muzica trioului este atent condusă, urmărindu-se realizarea planurilor contrastante, înlănțuirea gradată a structurilor și desfășurarea lor logică.

În general, întreaga lucrare este străbătută de fiorul nostalgiei, al confesiunii lirice; partea a doua, *Andante*, și a treia, *Andante moderato*, sunt însă impresionante prin gingășia și duioșia ce le transmit, prin melodismul lor cantabil și stăruitor.



Excepție face finalul *Vivace*, ce are menirea de a risipi atmosfera nostalgică și de a instaura vigoarea și optimismul atât de caracteristice dansurilor naționale cehe.

Mult mai amplă este creația de cvartete a lui Dvořak, practicată fără întrerupere de-a lungul anilor (1862—1895), în căutarea unor noi tipologii stilistice. Mărturie stau cele paisprezece cvartete de coarde și cele două cvartete pentru pian, vioară, violă și violoncel, la care se adaugă alte câteva lucrări nenumerotate. Din păcate însă, dintre acestea — ca și în cazul simfoniilor — doar câteva au rezistat exigențelor timpului, impunându-se în viața de concert, în lumea muzicală internațională, datorită unor calități particularizante. Astfel, *Cvartetul în mi major* opus 80 (1876, cu numărul original de opus 27) este o lucrare ce se distinge prin claritatea formelor în succesiunea lor cvadripartită *(Allegro; Andante con moto, Allegro scherzando* și final, *Allegro con brio)*, prin melodismul de factură romantică, cu frecvente inflexiuni în zonele specificului național și al sensibilității cehe, prin perfecta stăpânire — deplină și matură — a mijloacelor de expresie de specificitate cvartetistică.

Cvartetul în re minor, opus 34 (1877), dedicat lui Johannes Brahms şi remaniat la sugestiile acestuia, deşi păstrează structura cvadripartită, este cadrul unor deveniri în planul formei şi al concepţiei de ansamblu a lucrării. Spiritul brahmsian străbate lucrarea de la un capăt la altul, dar muzica este dvořakiană, cele patru părţi *(Allegro, Alla Polaka; Allegretto scherzando; Adagio; Finale. Poco allegro)* reliefând natura lirică, romantică a compozitorului ce se destăinuie sincer şi direct în fermecătorul ,,grai dialectal'' [366].

Ca şi Smetana în cvartetul *Din viaţa mea* (1876), Dvořak inversează părţile mediane, transformând scherzo-ul într-o măiestrită *Polka*, realizând o piesă de gen, de mare efect în arhitectura generală a cvartetului, conferind muzicii sale originalitate şi specificitate naţională.



Particularităţi stilistice proprii evidenţiază şi *Cvartetul în mi bemol major* opus 51 (1879), scris la solicitările ,,Cvartetului Florentin'' condus de violonistul Jean Becker (1833—1884), care a ţinut ca lucrarea să fie scrisă în ,,caracter slav''. Urmându-şi drumul creator, Dvořak — în plină maturitate artistică — izbuteşte să realizeze una dintre cele mai valoroase lucrări ale sale, strălucitoare prin caracterul naţional ceh, prin măiestria scriiturii, a dispunerii timbrale şi a invenţiei melodice, prin echilibrarea logică şi gradată a arhitecturilor muzicale. Iată de pildă, prima parte, *Allegro non troppo*, este o splendidă formă de sonată a cărei muzică emoţionează prin melodiile lirice, de inspiraţie romantică, cu inflexiuni modale şi accente specifice naţionale. Partea a doua, *Andante con moto. Vivace, Dumka* (Elegia), reprezintă incontestabil punctul culminant al lucrării. Aici, Dvořak realizează o muzică de o inconfundabilă originalitate, de o expresie particulară, cuprinzătoare în complexitatea trăirilor, de la nostalgie la bucurie, de la tristeţe la elanurile volitive şi vigoarea dansurilor naţionale (vezi exemplul muzical, p. 344 sus).

Caracterul naţional este prezent şi în partea a treia, *Romanza. Andante con moto*, o pagină muzicală de mare gingăşie, sensibilitate şi rafinament,

---

366 W. G. Berger, op. cit., pag. 199.

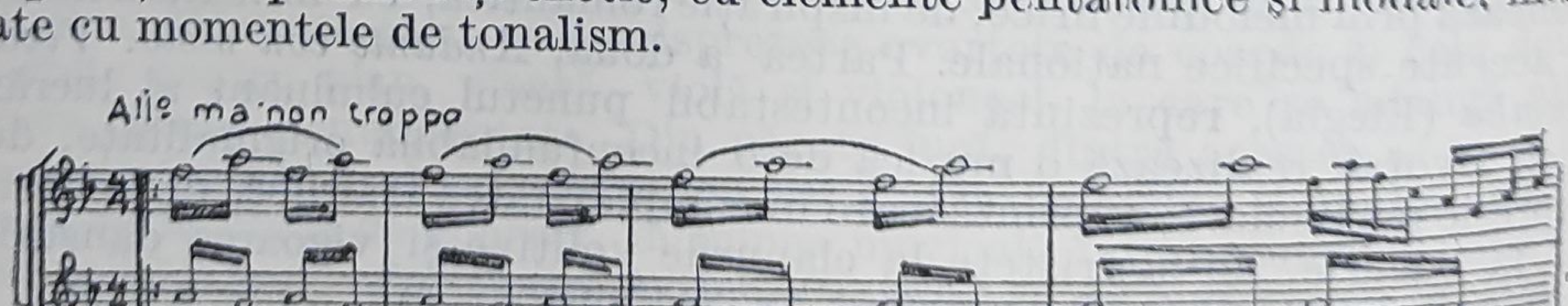


rețintă în expresie, nuanța generală fiind de *p-pp* rareori atingând *f*, creând un puternic contrast cu finalul, *Allegro assai*, conceput în spiritul dansului național ceh *Skočne* (Săltăreața), realizat cu înaltă măiestrie tehnică, fantezie și rafinament.

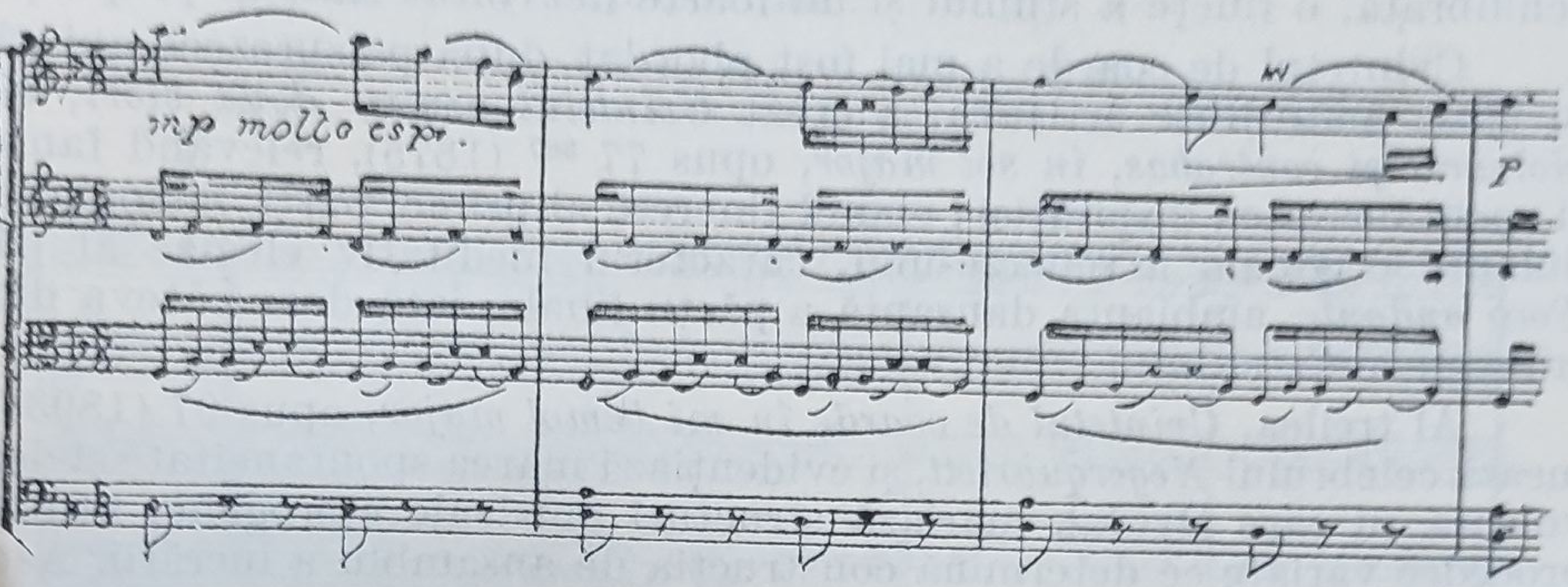
Cvartetul în do major opus 61 (1881), care a urmat, a înregistrat o oarecare slăbire a forțelor de creație ale compozitorului, fiind mai puțin pregnant prin tematismul său și prin dramaturgia sa muzicală interioară, raportată la nivelul celor patru părți *(Allegro, Poco adagio e molto cantabile, Scherzo. Allegro vivo* și *Finale. Vivace)*, determinând însă procesul unor masive acumulări ce aveau să ducă la apariția celebrului *Cvartet în fa major*, opus 96 (1894), *Cvartetul American* sau *Negerquartett*, cum suntem obișnuiți să-l mai numim. Compus în anii sejurului său american, *Cvartetul* este rezultatul maturității artistice a compozitorului, marcând un punct culminant — cel mai înalt — în creația sa de cameră, oferind o generoasă soluție, posibilă în evoluția cvartetului romantic de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Un sumum al stilului său, o probă de înalt profesionalism, virtuozitate cvartetistică, o inspirație melodică originală, o îndrăzneață sinteză între intonațiile clasico-romantice, cehe și indiene americane, iată doar câteva dintre trăsăturile ce recomandă, acest cvartet, asigurându-i marea popularitate internațională.

Structura cvartetului este cea clasico-romantică. Astfel, partea întâi — *Allegro ma non troppo* — păstrează forma de sonată, în cadrul căreia se desfășoară evenimentele sonore într-o rostire concertantă, dinamică, instrumentele fiind solicitate la maximum, cu numeroase structuri surprize, de tip arhaic și exotic, cu elemente pentatonice și modale, îmbinate cu momentele de tonalism.



Specificul național ceh apare foarte pregnant în partea a doua — *Lento* — o duioasă romanță, sensibilă și lapidară în expresie, un lied romantic de cea mai autentică factură.



Partea a treia, *Scherzo*, *Molto vivo*, strălucește prin ritmica sa avântată și robustă, prin opunerea unor planuri expresive contrastante. Și la fel ca în *Simfonia a noua*, tema primei părți — modificată, potențată din punct de vedere armonic — apare aici ca un element unificator, generalizator.

Acțiunea este continuată în *Finale. Vivace ma non troppo*, un rondo sonată a cărui primă secțiune conține elementele ce definesc caracterul dansant al părții. Doar cupletele — prin cantabilitatea lor — aduc o schimbare și, alături de esențializate aluzii tematice la părțile anterioare, întrerup fluxul fără a afecta unitatea ciclică de ansamblu.

În următoarele două Cvartete, în *la bemol major* opus 105 (1895) și în *sol major* opus 106 (1895), Dvořak se reîntoarce la maniera neo-clasică, temele nu mai au culoarea și specificitatea națională, rezultând două compoziții apropiate de concepția beethoveniană, din care răzbat inflexiunile modale, succesiunile modulatorii, coloritul timbral, scriitura polifonică, ritmurile capricioase, toate elemente componente ale unui limbaj muzical cvartetistic de maturitate, de aleasă ținută.

Pe lângă cele paisprezece cvartete de coade, A. Dvořak a creat și două cvartete cu pian : *Cvartetul în re major*, pentru pian, vioară, violă și violoncel, opus 23 (1875), scris într-o perioadă de căutări, în care compozitorul sonda universul muzicii simfonice și de cameră, căutând noi modalități de expresie și posibilități de potențare și organizare a materialului sonor, realizând o lucrare de expresie romantică, îndrăzneață în felul ei, alcătuită din trei secțiuni *(Allegro moderato, Andantino con Variazioni, Finale, Allegretto scherzando)*, în ultima reunind într-un mod desăvârșit *Scherzo*-ul cu *Finalul* într-o singură mișcare, întreaga lucrare înălțându-se pe temeiul principiului ciclic și *Cvartetul în mi bemol major*, pentru pian, vioară, violă și violoncel, opus 87 (1889), cvadripartit, tradițional, remarcabil prin virtuozitatea componistică, prin virilitatea ritmurilor, prin melodiile de inspirație slavă, prin măiestria scriiturii concertante, prin lirismul părții lente și prin tenta orientală a scherzo-ului.

Formaţia de cinci instrumente l-a atras pe Dvořak încă din tinereţe, din anii debutului său componistic, când a scris *Cvintetul de coarde în la minor*, opus 1 (1861). Creaţie juvenilă, de factură clasică, a unui tânăr debutant de 20 de ani, *Cvintetul* evidenţiază o inspiraţie melodică proaspătă, echilibrată, o fineţe a stilului şi un foarte dezvoltat simţ al proporţiilor.

Cvintetul de coarde a mai fost abordat după paisprezece ani când, în plină maturitate artistică, a creat *Cvintetul pentru două viori, violă, violoncel şi contrabas, în sol major*, opus 77 [367] (1875), relevând fantezia şi spontaneitatea inspiraţiei ; elanul tineresc al primei părţi, melodica modulantă originală a scherzo-ului, caracterul meditativ elegiac al părţii *Poco andante*, ambianţa dansantă a părţii finale, iată doar câteva dintre trăsăturile *Cvintetului*.

Al treilea, *Cvintetul de coarde în mi bemol major*, opus 97 (1893) urmează celebrului *Negerquartett*, şi evidenţiază marea spontaneitate şi dezinvoltura cu care Dvořak mariază structuri muzicale eterogene, utilizând procedee variate ce determină construcţia de ansamblu a lucrării. Astfel, alături de melodii de larg suflu romantic, în arcuiri patetice, apar intonaţii ale cântecului ceh şi ale muzicii indienilor americani, de factură pentatonică, traducând impresii intime trăite de compozitor pe pământul american, departe de patrie. Spre deosebire de cvartetul amintit, *Cvintetul în mi bemol* evidenţiază o scriitură mai densă, discursul muzical este mai complicat prin scriitura polifonică mai complexă.

Şi aici formele sunt conturate cu precizie : formă de sonată în prima parte, *Allegro non troppo*, cu o scurtă introducere, o foarte interesantă formă de scherzo în partea a doua, *Allegro vivace*, cu o secţiune *Minore* ce ţine loc de trio, temă cu variaţiuni, partea a treia — *Larghetto* —, încărcată de profunzime şi sentimentalism şi rondo-sonată partea a patra, *Allegro giusto*, cu un refren dinamic clădit pe o formulă ritmică de dans.

Alături de acestea, Dvořak a creat încă două cvintete pentru pian şi cvartet de coarde, situate la distanţă mare unul de altul. Primul, *Cvintetul pentru două viori, violă, violoncel şi pian, în la major*, opus 5 (1872), marcat de suflul clasico-romantic, a dispărut, astfel că, după cinsprezece ani, compozitorul a hotărât să scrie un cvintet nou, în aceeaşi tonalitate.

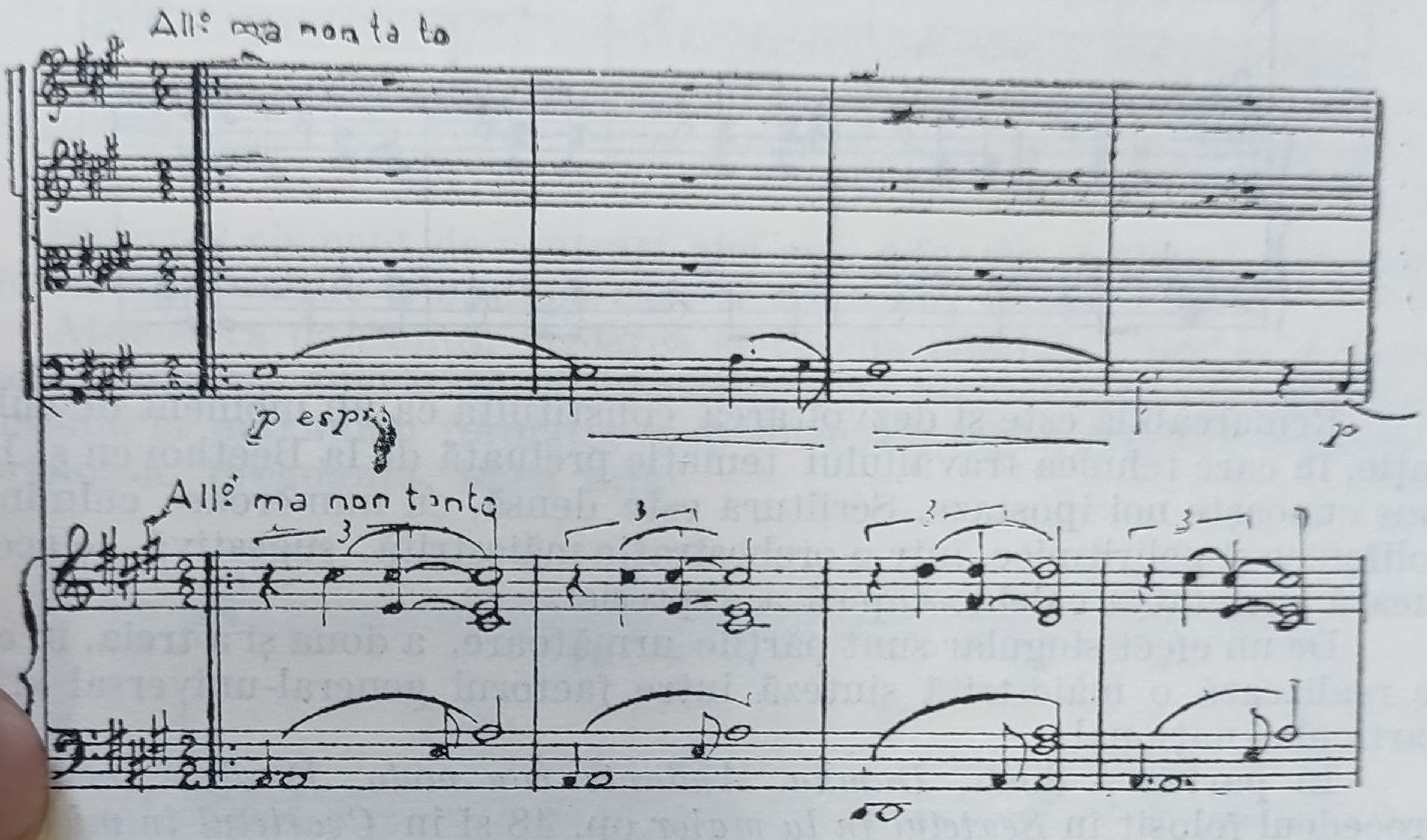
Aşa a apărut al doilea, *Cvintetul pentru două viori, violă, violoncel şi pian, în la major*, opus 81 (1888), una dintre marile izbânzi ale muzicii de cameră, o adevărată capodoperă a genului, un portret fidel al sufletului compozitorului [368]. Spontan şi sincer, visător şi ameninţător, surâzător şi original în umorul său, Dvořak a reuşit în *Cvintetul* op. 81 una dintre cele mai de seamă realizări ale vieţii sale de compozitor. Să fie oare vorba de o lucrare autobiografică cu sensuri programatice ,,à la Smetana''? E posibil. Prima parte, *Allegro, ma non tanto*, stă sub semnul destăinuiri-

---

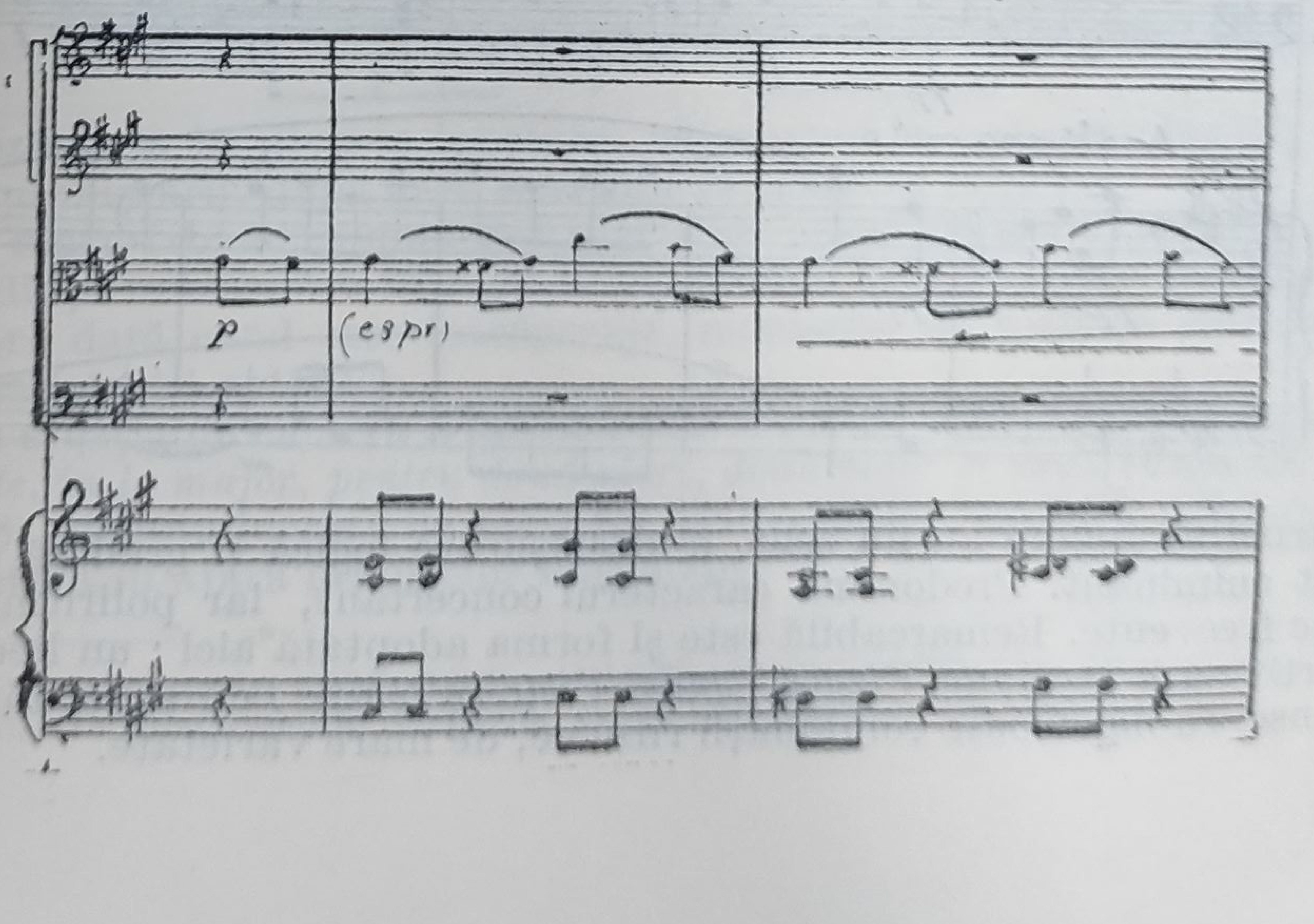
[367] Numărul de opus original era 18. Simrok, care l-a editat mai târziu, i-a atribuit numărul de opus 77.

[368] Otakar Sourek, *Antonin Dvořak*, Orbis-Praha, 1952, pag. 56.

lor lirice ; tema întâi, expusă de violoncel, remarcabilă prin frumusețea și expresia ei profundă, este magistral acompaniată de pian prin repetarea ostinată a unei structuri complexe ce îmbracă forma unei pedale ritmico-armonică de mare efect și expresivitate.



În contrast cu aceasta, tema a doua, expusă de violă, este mai ritmată, mai bogată în semnificații, oarecum misterioasă prin expresia nostalgică, accentuată și de timbrul specific al instrumentului solist.

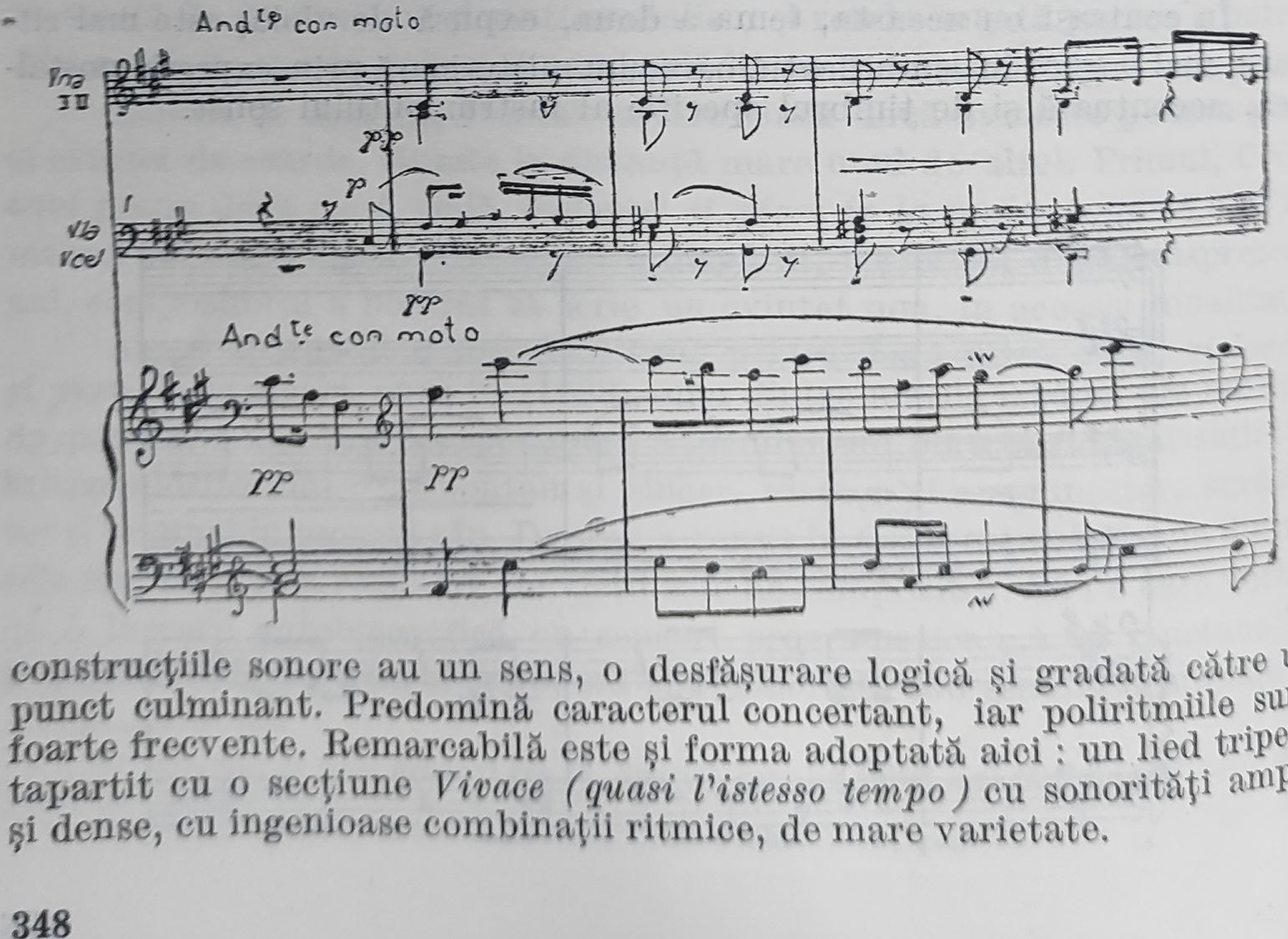




Remarcabilă este și dezvoltarea constituită ca un moment de culminație, în care tehnica travaliului tematic preluată de la Beethoven și Brahms cunoaște noi ipostaze. Scriitura este densă, cu numeroase culminații polifonice și poliritmice, într-o orchestrație măiestrită, sugestivă, ce accentuează varietatea caleidoscopică a expresiei.

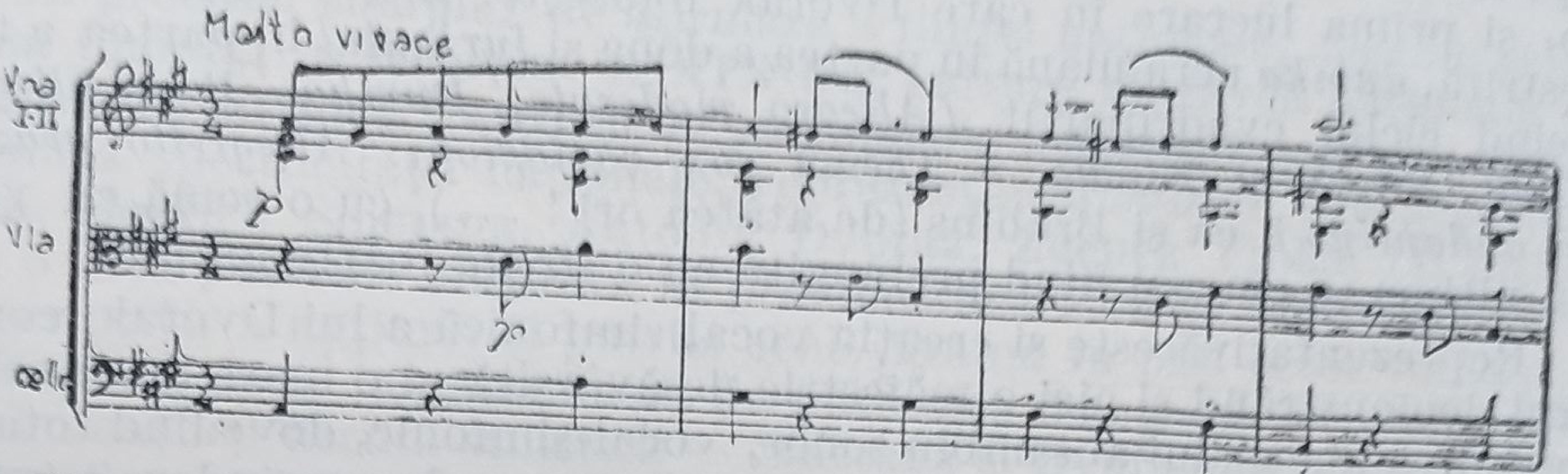
De un efect singular sunt părțile următoare, a doua și a treia, în care se realizează o măiestrită sinteză între factorul general-universal și cel particular-național.

În partea a doua, *Dumka. Andante con moto*, Dvořak reeditează procedeul folosit în *Sextetul în la major* op. 48 și în *Cvartetul în mi bemol*, opus 51, și creează o elegie plină de nostalgie. Povestirea se desfășoară pe un ton baladesc,



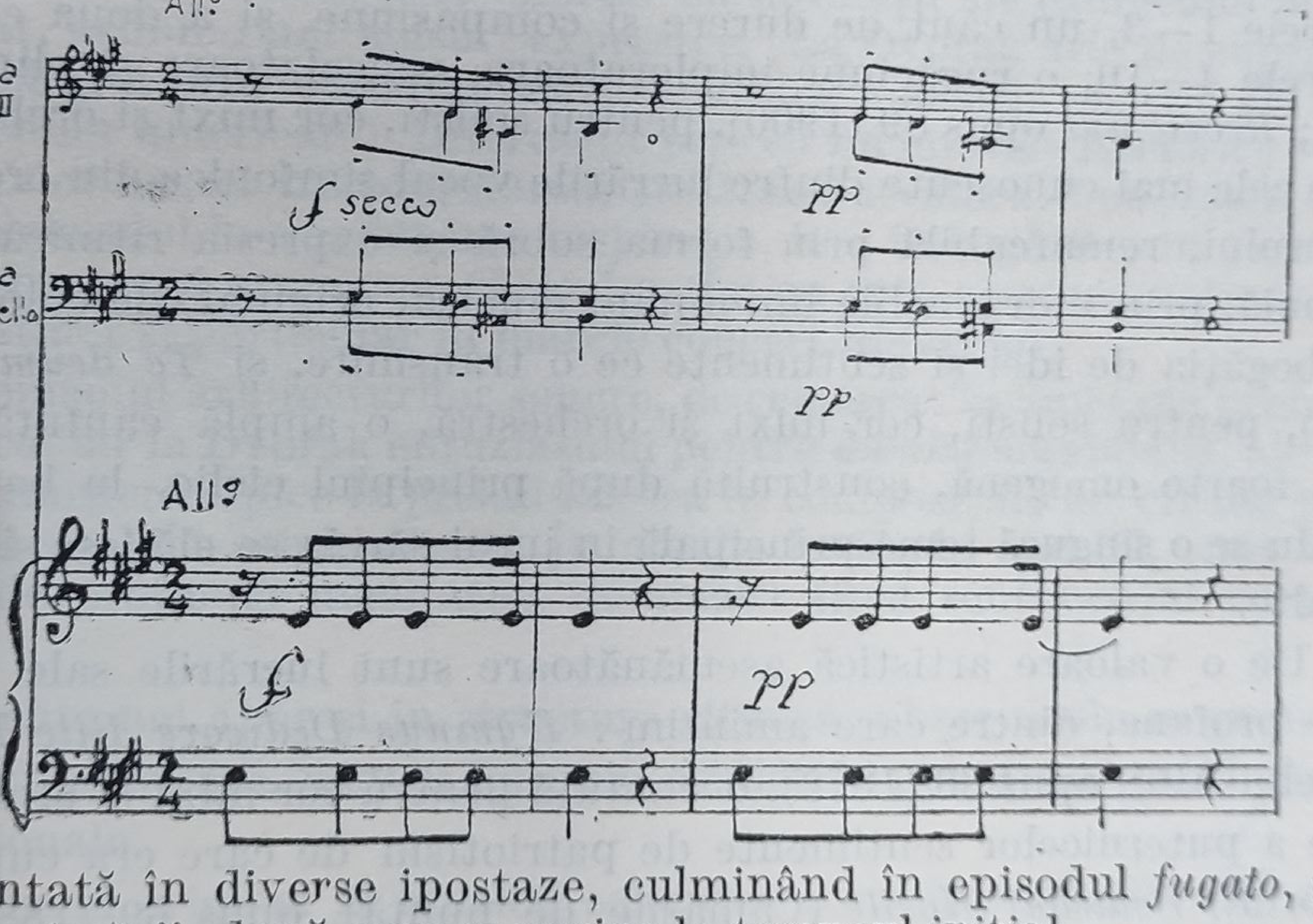
construcțiile sonore au un sens, o desfășurare logică și gradată către un punct culminant. Predomină caracterul concertant, iar poliritmiile sunt foarte frecvente. Remarcabilă este și forma adoptată aici : un lied tripentapartit cu o secțiune *Vivace (quasi l'istesso tempo)* cu sonorități ample și dense, cu ingenioase combinații ritmice, de mare varietate.

O sinteză asemănătoare este realizată și în partea a treia, *Scherzo (Furiant) Molto vivace*, o spectaculoasă desfășurare dansantă, plină de vigoare și veselie, așa cum este dansul popular ceh *furiant*.



Singurul element de contrast aici este adus de secțiunea *Poco tranquilo* care are rol de trio, după care se revine la *Tempo I*.

Atmosfera dansantă, vigoarea și veselia domină și partea a patra, *Finale. Allegro*, adevărată demonstrație de virtuozitate componistică, solicitând la maximum formația instrumentală într-o creștere gradată și capricioasă. Pregnantă, tema întâi



este prezentată în diverse ipostaze, culminând în episodul *fugato*, situat în centrul mișcării, după care se revine la tempoul inițial.

O mare izbândă (spuneam mai sus) acest *Cvintet* a pătruns adânc în conștiința muzicală a întregii lumi, oferind publicului de pretutindeni, de fiecare dată când este interpretat, momente de înălțare spirituală și nobile satisfacții artistice.

În creația de cameră a lui A. Dvořak un loc aparte îl ocupă *Sextetul de coarde, în la major, pentru două viori, două viole și două violoncele*, opus 48 (1878), singura lucrare de acest fel, prima dintre lucrările sale camerale interpretată în afara granițelor naționale [369].

---

[369] Joseph Joachim (1831–1907), conducător al unei celebre formații ce-i purta numele, l-a prezentat în primă audiție, la Berlin, la 29 iulie 1879.

Remarcabil prin invenţia melodică şi ritmică de specificitate slavă, prin cordialitatea, sensibilitatea şi uşoara melancolie ce le degajă, alături de optimismul robust şi vigoarea ritmului dansant, *Sextetul* este, în acelaşi timp, şi prima lucrare în care Dvořak foloseşte, într-o formă stilizată, măiestrită, *dumka* ucrainiană în partea a doua şi *furiantul* în partea a treia, încheind ciclul cvadripartit *(Allegro moderato, Dumka. Poco allegretto Furiant, Presto* şi *Finale. — Thema con variazioni. Allegretto grazioso. quasi andantino)*, ca şi Brahms (de atâtea ori ! . . .), cu o temă cu variaţiuni, ultima (a cincea) fiind prelungită cu o *stretta* foarte amplă.

Reprezentativă este şi creaţia vocal simfonică a lui Dvořak, compozitorul demonstrând şi aici o măiestrie desăvârşită şi o mare dezinvoltură în mânuirea imensului ansamblu sonor, vocal-simfonic, dovedind totodată universalitatea preocupărilor sale şi capacitatea sa de cuprindere a tuturor genurilor muzicale.

Din cele zece lucrări vocal simfonice create de el, cinci sunt scrise pe texte religioase, evidenţiindu-se : *Stabat mater*, opus 58 (1877), pentru solişti, cor mixt şi orchestră — scris sub impresia profundă şi dureroasă produsă de moartea, de-a lungul a doi ani, a celor trei copii ai săi —, un oratoriu construit din două mari secţiuni independente, prima cuprinzând numerele 1—3, un cânt de durere şi compasiune, şi a doua cuprinzând numerele 4—10, o rugăciune imploratoare, consolatoare şi plină de speranţă ; *Recviemul* opus 89 (1900), pentru solişti, cor mixt şi orchestră, una dintre cele mai cunoscute dintre lucrările vocal simfonice din creaţia compozitorului, remarcabilă prin forma sobră şi expresia ritmică, tristă şi profundă, prin îndrăznelile limbajului muzical original, de coloraţie cehă prin bogăţia de idei şi sentimente ce o transmite, şi *Te deum* opus 103 (1892), pentru solişti, cor mixt şi orchestră, o amplă cantată în patru părţi, foarte omogenă, construită după principiul ciclic, la baza lucrării aflându-se o singură temă principală în jurul căreia se clădesc şi evoluează celelalte.

De o valoare artistică asemănătoare sunt lucrările sale vocal-simfonice profane, dintre care amintim : *Hymnus Dedicove Bile Hory* (Imn Muntelui Alb), opus 30 (1872), o cantată pentru cor mixt şi orchestră (expresie a puternicelor sentimente de patriotism de care era cuprins compozitorul), *Svatebni Kosile* (Cămăşile de nuntă), opus 69 (1884), baladă pentru solişti, cor şi orchestră (alcătuită din trei secţiuni omogene a căror muzică este extrem de sugestivă, concordantă cu sensurile poetice ale textului), *Svata Ludmila* (Sfânta Ludmila), opus 71 (1886), oratoriu pentru solişti, cor şi orchestră, cu un subiect istoric, o operă grandioasă de factură händeliană, în care predomină scriitura polifonică, inventivitatea melodică fiind surprinzătoare, *The American Flag* (Drapelul american) opus 102 (1893), o cantată pentru solişti, cor şi orchestră, alcătuită din şase părţi pe textul poetului american J. Rodman Drake, şi *Slavnosti Zpev* (Cântec solemn) opus 113 (1901), pentru cor mixt şi orchestră, ultima sa lucrare vocal-simfonică.

PARTICULARITĂŢI STILISTICE

În procesul complex de afirmare a fiinţei naţionale, specific celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, cultura muzicală naţională cehă ocupă un loc distinct. Pătrunşi de un puternic sentiment patriotic şi având conştiinţa specificităţii naţionale, reprezentanţii muzicii din această perioadă, Bedřich Smetana, Antonin Dvořak, Zdenek Fibich (şi alţii) au creat o artă puternic ancorată în problematica istorică legendară, socială şi descriptivă a naţiunii şi patriei cehe. Trăind în plin secol romantic — cuprins în a doua jumătate a sa de puternice fenomene de efervescenţă, de culminaţii şi derută stilistică — Smetana şi Dvořak au preluat formele şi genurile muzicii universale, dându-le noi dimensiuni şi sensuri determinate de complexitatea problemelor tratate, de intensitatea incandescentă a trăirilor lor emoţionale.

Limbajul lor muzical, fără a fi savant, este sincer şi direct, de specificitate naţională, cu particularităţi stilistice proprii.

Mijlocul principal de expresie, melodia este de mare varietate în alcătuirea ei, în arcuiri romantice, colorate cu intonaţii ale cântecului popular ceh, stilizat, primind noi sensuri expresive. (La Dvořak aria de cuprindere este mult lărgită prin introducerea intonaţiilor muzicale exotice ale negrilor şi indienilor americani). Interesant este că nu citatele folclorice stau la baza creaţiilor lor, ci transfigurarea, stilizarea acestora. Cunoaşterea profundă a folclorului le-a înflăcărat inspiraţia, le-a îmbogăţit-o în alcătuirile melodico-ritmice şi armonice, făcând astfel ca prin ei vocea naţiunii cehe să sune distinct şi particular în marele concert universal.

În domeniul arhitecturilor sonore, de remarcat la Smetana preferinţa pentru *polca*, iar la Dvořak entuziasmul pentru *dumka* ucrainiană, ale căror forme şi atmosferă tipice le preiau adesea în compoziţiile lor creând pagini de o incontestabilă originalitate. În părţile lente, în special, sunt create momente de profundă meditaţie, dominant fiind sentimentul nostalgic, confesiv.

Elemente noi apar şi în structura ritmică, observându-se preferinţa pentru bi- şi poliritmii, pentru formule asimetrice, pentru ritmuri ale dansurilor naţionale.

Caracterul original al muzicii cehe din această perioadă este dat şi de coloritul orchestral, de policromia paletei timbrale, atât Smetana, şi mai ales Dvořak făcând proba unei reale virtuozităţi şi inventivităţi în arta orchestraţiei.

Caracterul naţional al muzicii cehe, sensul de continuitate a unor mari tradiţii muzicale pe planuri noi, alimentate de sursele proaspete ale muzicii folclorice, tendinţele novatoare determinate de profunzimea şi complexitatea tematică, originalitatea modalităţilor de alcătuire şi rostire a structurilor muzicale au asigurat muzicii cehe din această perioadă un loc de frunte în ierarhia valorilor mondiale de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

LISTA PRINCIPALELOR LUCRĂRI ALE COMPOZITORILOR CEHI DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul când a fost terminată
SMETANA Bedřich (1824–1884)		
1.	*Mic galop* — pentru pian	1832
2.	*Polca Luisei* — pentru pian	1840
3.	*Polca daliilor* — pentru pian	1840
4.	*Galop de bravură* — pentru pian	1840
5.	*Impromtuuri* (3) — pentru pian	1842
6.	*Galopul baiaderelor* — pentru orchestră simfonică	1842
7.	*Cadriluri* (2) — pentru pian	1843
8.	*Amintiri din Plzen* — pentru pian	1843
9.	*Vals în cinci părți* — pentru pian	1844
10.	*Bagatele și impromptuuri* — pentru pian	1844
11.	*Studii* — pentru pian	1844
12.	*Sonata în sol minor* — pentru pian	1846
13.	*Șase piese caracteristice* — pentru pian	1848
14.	*Marșul legiunii studenților din Praga* — pentru pian	1848
15.	*Marșul gărzii naționale* — pentru pian	1848
16.	*Scene de nuntă* — pentru pian	1849
17.	*Foi de album* — pentru pian	1849
18.	*Andante* — pentru pian	1849
19.	*Lui Robert Schumann* — pentru pian	1849
20.	*Schițe* — pentru pian	1849
21.	*Simfonia solemnă* — pentru orchestră	1853
22.	*Trei polci de salon* — pentru pian	1854
23.	*Trei polci poetice* — pentru pian	1854
24.	*Trio, în sol minor* — pentru pian, vioară și violoncel	1855
25.	*Viziune de bal* — pentru pian	1858
26.	*Studiu de concert* — pentru pian	1858
27.	*Richard al III-lea* — poem simfonic	1858
28.	*Polca Betinei* — pentru pian	1859
29.	*Macbeth și vrăjitoarele* — pentru pian	1859
30.	*Câmpul lui Wallenstein* — poem simfonic	1859
31.	*Haakon Jarl* — poem simfonic	1861
32.	*Cei trei cavaleri* — cor	1862
33.	*Doctor Faust* — preludiu simfonic pentru o piesă marionete de M. Kapecky	1862
34.	*Studiu de concert Pe malul mării* — pentru pian	1862
35.	*Renegatul*, cor	1862
36.	*Fantezia pe cântece naționale cehe* — pentru pian	1862
37.	*Amintiri din Boemia în formă de polca* — pentru pian	1863
38.	*Oldřich și Bozena*, preludiu simfonic pentru o piesă de marionete de M. Kapecky	1863
39.	*Brandemburgii în Boemia*, operă pe un libret de K. Sabina	1863
40.	*Marș simfonic pentru jubileul Shakespeare*	1864
41.	*Dalibor*, operă pe un libret de J. Wenzig	1867
42.	*Uvertura solemnă* — pentru orchestră	1868

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul când a fost terminată
43.	*Cântec țărănesc*, cor	1868
44.	*Pescarul*, muzică simfonică	1869
45.	*Judecata Libušei*, muzică simfonică	1869
46.	*Cor solemn*	1870
47.	*Mireasa vândută*, operă pe un libret de K. Sabina	1870
48.	*Libuše*, operă pe un libret de J. Wenzig	1872
49.	*Două văduve*, operă pe un libret de E. Zungel	1874
50.	*Vise*, șase piese caracteristice — pentru pian	1875
51.	*Sărutul*, operă pe un libret de E. Krasnohorska	1876
52.	*Cvartet de coarde Nr. 1*, *Din viața mea*	1876
53.	*Cântec ceh*, cantată pentru cor mixt și orchestră	1878
54.	*Secretul*, operă pe un libret de E. Krasnohorska	1878
55.	*Patria mea*, șase poeme simfonice	1879
56.	*Dansuri cehe* — pentru pian	1879
57.	*Cântece de seară* — pentru voce și pian	1880
58.	*Din patria mea*, două duete — pentru vioară și pian	1880
59.	*Zidul diavolului*, operă pe un libret de E. Krasnohorska	1882
60.	*Cvartet de coarde Nr. 2*	1883

DVOŘAK Antonin (1841—1904)

Nr. opus		
1.	*Cvintet de coarde* în la minor	1861
2.	*Cartet de coarde Nr. 1*, în la major	1862
4.	*Simfonia întâi, Clopotele din Zlonice*, în do minor	1865
3.	*Cântece de seară* — pentru voce și pian	1872
4.	*Simfonia a doua*, în si bemol major	1865
	Cvartet de coarde nr. 2, în si bemol major	1869
	Cvartet de coarde nr. 3, în re major	1870
	Cvartet de coarde nr. 4, în mi minor	1870
	Alfred, operă	1870
	Cvintet — pentru pian și cvartet de coarde	1872
—	*Trei nocturne* — pentru orchestră	1872
6.	*Patru cântece* pe versuri sârbești — pentru voce și pian	1872
7.	*Cântece după manuscrisul Dvur kralove* — pentru voce și pian	1872
8.	*Siluette*— pentru pian	1879
9.	*Cântece de seară* — pentru voce și pian	1876
10.	*Cvartet de coarde nr. 5*, în fa minor	1873
11.	*Romanța* — pentru vioară și orchestră (versiune și pentru vioară și pian)	1877
12.	*Cvartet de coarde nr. 6*, în la minor	1873
13.	*Simfonia a patra*, în re minor	1874
14.	*Regele și cărbunarul*, operă	1874
15.	*Balada* — pentru vioară și pian	1884
16.	*Cvartet de coarde nr. 7*, în la minor	1874
17.	*Încăpățânații*, operă	1874
19.	*Ave Maria* — pentru voce și orgă	1877
20.	*Cântece morave* — pentru soprană, tenor și pian	1875
21.	*Trio*, în si bemol major	1875
22.	*Serenada* în mi major — pentru orchestră de coarde	1875
23.	*Cvartet în re major* — pentru pian, vioară, violă și violoncel	1875
24.	*Orfelina și Rozmarinul*, două balade pentru voce și pian	1871
25.	*Vanda*, operă	1875
26.	*Trio în sol minor*	1876
27.	*Cinci coruri lituaniene*, pe texte populare	1878
28.	*Două menuete* — pentru pian	1876
29.	*Cântece morave* — pentru soprană, contralto și pian	—
30.	*Imnul Moștenitorii Muntelui alb* — pentru soliști, cor și orchestră	1872

Nr. opus.	Denumirea lucrării	Anul când a fost terminată
31.	*Cântece de seară* — pentru voce și pian	1876
32.	*Cântece morave* — pentru soprană, contralto și pian	—
33.	*Concertul pentru pian și orchestră*	1876
34.	*Cvartet de coarde nr. 9*, în re minor	1877
35.	*Dumka* — pentru pian	1876
36.	*Temă și variațiuni* — pentru pian	1876
37.	*Țăranul blestemat*, operă	1877
38.	*Cântece morave* — pentru soprană, contralto și pian	1879
39.	*Suita cehă* — pentru orchestră	1879
40.	*Nocturna* în si major — pentru orchestră de coarde (și în versiune pentru vioară și pian)	1872
41.	*Dansuri scoțiene* — pentru pian	1877
42.	*Furiante* — pentru pian	1878
43.	*Ghirlandă de cântece folclorice slave*, coruri bărbătești	1878
44.	*Serenada* în re minor — pentru instrumente de suflat, violoncel și contrabas	1878
45.	*Rapsodii slave* — pentru orchestră	1878
46.	*Dansuri slave* (I) — pentru pian la patru mâini (și în versiune orchestrală)	1878
47.	*Bagatele* — pentru două viori, violoncel și armoniu	1878
48.	*Sextet de coarde* în la major	1878
49.	*Mazurca* — pentru vioară și orchestră (și în versiune pentru vioară și pian)	1879
50.	*Trei poeme neo-grecești* — pentru voce și pian	1878
51.	*Cvartet de coarde nr. 10*, în mi bemol major	1879
52.	*Piesă* — pentru pian	1880
53.	*Concert pentru vioară și orchestră*	1879
54.	*Valsuri* — pentru pian	1880
55.	*Melodii țigănești* — pentru voce și pian	1880
56.	*Egloge și mazurci* — pentru pian	1880
57.	*Sonata* în fa major — pentru pian	1880
58.	*Stabat Mater*, cantată pentru soliști, cor mixt și orchestră	1877
59.	*Legendă* — pentru pian la patru mâini (și în versiune orchestrală)	1881
60.	*Simfonia a șasea* în re major	1880
61.	*Cvartet de coarde nr. 11* în do major	1881
62.	*Josef Kajetan Tyl* (uvertură și muzică de scenă pentru drama de F. F. Samberk)	1882
63.	*În natură*, cor mixt	1882
64.	*Dimitri*, operă	1882
65.	*Trio* în fa minor	1883
66.	*Scherzo capriccioso* — pentru orchestră	1883
67.	*Uvertura husită* — pentru orchestră	1883
68.	*Din pădurea Sumavy* — pentru pian la patru mâini	1893
69.	*Cămășile nunții*, baladă pentru soliști, cor și orchestră	1884
70.	*Simfonia a șaptea* în re minor	1885
71.	*Sfânta Ludmila*, oratoriu	1886
72.	*Dansuri slave* (II) — pentru pian la patru mâini (și în versiune orchestrală)	1886
73.	*În grai popular* — pentru voce și pian	1886
74.	*Terzetto* — pentru două viori și violă	1887
75.	*Piese romantice* — pentru vioară și pian	1887
75.	*Miniaturi* — pentru două viori și violă	1887
76.	*Simfonia a cincea*, în fa major	1875
77.	*Cvintet de coarde* în sol major, cu contrabas (nr. de opus orig. 18)	1875
78.	*Variațiuni simfonice* — pentru orchestră	1877
79.	*Psalmul 149* — pentru cor bărbătesc și orchestră	1879
80.	*Cvartet de coarde nr. 8*, în mi major	1876
81.	*Cvintet* — pentru cvartet de coarde și pian	1888

Nr. opus.	Denumirea lucrării	Anul când a fost terminată
82.	*Patru melodii* — pentru voce și pian	1888
83.	*Cântece de dragoste* — pentru voce și pian	1865
84.	*Iacobinul*, operă	1888
85.	*Impresii poetice* — pentru pian	1889
86.	*Messa* în re minor	1887
87.	*Cvartet* în mi bemol major — pentru pian, vioară, violă și violoncel	1889
88.	*Simfonia a opta*, în sol major	1889
89.	*Recviem* — pentru soliști, cor și orchestră	1890
90.	*Trio Dumky*	1891
91.	*În natură*, uvertură de concert	1891
92.	*Carnaval*, uvertură de concert	1894
93.	*Othello*, uvertură de concert	1892
94.	*Rondo* în sol minor — pentru violoncel și pian (și în versiune orchestrală)	1893
95.	*Simfonia a noua ,,Din lumea nouă''*, în mi minor	1893
96.	*Cvartet de coarde nr. 12*, în fa major	1893
97.	*Cvintet de coarde*, în mi bemol major	1893
98.	*Suita în la major* — pentru pian (și versiune orchestrală)	1895
99.	*Cântece biblice*	1894
100.	*Sonatina*, în sol major — pentru vioară și pian	1893
101.	*Humoresca* — pentru pian	1894
102.	*Drapelul american*, cantată pentru soliști, cor și orchestră	1893
103.	*Te Deum*	1892
104.	*Concertul* în si minor — pentru violoncel și orchestră	1895
105.	*Cvartet de coarde nr. 14* în la bemol major	1895
106.	*Cvartet de coarde nr. 13* în sol major	1895
107.	*Geniul apelor*, poem simfonic	1896
108.	*Zâna dimineții*, poem simfonic	1896
109.	*Vârtelnița de aur*, poem simfonic	1896
110.	*Micul porumbel*, poem simfonic	1896
111.	*Cântec eroic*, poem simfonic	1897
112.	*Diavolul și Katia*, operă	1899
113.	*Cântec solemn* — pentru cor și orchestră	1900
114.	*Rusalka*, operă	1900
115.	*Armida*, operă	1903

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Belza, Igor : *Antonin Dvořak. Viața în imagini.* Editura Muzicală, București, 1959.

Berger, Wilhelm Georg : *Cvartetul de la Haydn la Debussy.* Editura Muzicală, București, 1970.

Berger, Wilhelm Georg : *Muzica simfonică romantică* (1830–1890). Editura Muzicală, București, 1972.

Brumaru, Ada : *Romantismul în muzică.* Editura Muzicală, București, 1962, vol. II.

Burghauser, Jarnil : *Antonin Dvořak.* Editio Supraphon, Praga, 1966.

Burghauser, Jarnil : *Antonin Dvořak. Thematisches Verzeichnis mit Bibliographie,* veb Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1960.

Erismann, Guy : *Dvořak,* Legwers, Paris, 1966.

Gulinskaia, Z. : *Bedřich Smetana.* Moskva, 1959.

Holznecht, Vaclav : *Antonin Dvořak. Werkanalyse.* Artis, Praga, 1955.

Karasek, Bohumil : *Bedřich Smetana.* Supraphon, Praga, 1967.

Martinov, I : *Bedřich Smetana.* Ocerk jizni i tvorcestva. Moskva, 1963.

Nejedly, Zdenek : *Bedřich Smetana.* Orbis, Praha, 1924.

Rychnovsky, Ernst : *Smetana.* Stuttgart-Berlin, 1924.

Schulze, Herbert : *Antonin Dvořak.* Leipzig, 1956.

Sourek, Otakar : *Antonin Dvořak. Werkanalyse.* Artis, Praga, 1955.

Sourek, Otakar : *Antonin Dvořak. Vie et oeuvre.* Praga, 1952.

Sychra, Antonin : *Antonin Dvořak. Zur Ästhetik seines simphonischen Schaffens.* Leipzig, 1973.

Tiersot, Julien : *Smetana. Biographie critique ilustrée.* Paris, 1926.

V

CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ NORVEGIANĂ

„LANDSMÅL"

„Fără dăruire totală nu poate exista muzică bună."

EDVARD GRIEG.

În expansiunea sa europeană, romantismul muzical cuprinsese în fruntariile sale și țările nordice, aflate destul de departe de centrele în care străluceau incandescent marii aștri ai secolului. Înăuntrul lor se petrecea un proces amplu de clarificare, de ordonare și de profilare pe un anumit tip de cultură, determinată social-istoric, clar conturată, tinzând tot mai evident spre crearea unui fond de specificitate națională dar de valoare universală.

Poarta de intrare în zona țărilor scandinave era Danemarca — situată în imediata vecinătate a Germaniei — pe unde pătrundeau stilul și spiritul continental al muzicii, poposind mai întâi la Copenhaga (important centru comercial și cultural, un fel de capitală a nordului) după care, traversând marea, se diseminau spre Malmö, Göteborg și Stockholm în Suedia, Bergen și Cristiania (Oslo) în Norvegia, modificând simțitor concepțiile estetico-filozofice și influențând activ și fertilizant conștiințele artistice din aceste țări care, la rândul lor, prin culoarea, prin aerul, prin distincția și tonul nou intonațional, de specificitate națională, aduceau modificări substanțiale în matricea sensibilității romantice.

Fără a avea o tradiție cultural-artistică veche (urmare a unor condiții speciale de ordin geografic, social și politic), țările nordice cunosc în a doua jumătate a secolului al XIX-lea o puternică înflorire, datorită dezvoltării economice dar mai ales creșterii conștiinței de sine a popoarelor, a demnității lor naționale și a dorinței lor de afirmare independentă în lume. Acum încep să se cristalizeze anumite tradiții naționale, consecință a unor tot mai clare tendințe de individualizare, independentizare și desprindere de trunchiul comun al stilului muzical european preponderent germanic. Niels Wilhelm Gade (1817—1890) în Danemarca, Franz Adolf Berwald (1796—1868) în Suedia, Johan Svendsen (1840—1911), Edvard Grieg (1843—1907) și Cristian Sinding (1856—1941) în Norvegia, iată „nou apăruții și însemnații poeți ai Scandinaviei", chemați „să imprime talentelor lor muzicale impulsuri puternice", pentru că — după cum susținea Schumann — „tocmai Nordul ar putea să intervină și să vorbească

foarte bine un grai propriu" [370]. Acest grai propriu, despre care vorbește Schumann, l-a încercat mai întâi Niels Wilhelm Gade [371] care, destul de timpuriu, a reușit să ridice muzica daneză la rangul de cultură muzicală națională, cu toate că formația sa și stilul său sunt foarte apropiate de Mendelssohn-Bartholdy (căruia i-a urmat în calitate de dirijor la *Gewandhaus*), de Chopin și Schumann. În muzica sa, după cum remarca Schumann, apare „un caracter nordic hotărât și deplin realizat" ... „pretutindeni se afirmă o modalitate melodică întru totul originală, cum până în prezent și într-o înfățișare atât de populară ea încă nu s-a ivit în speciile mai înalte ale muzicii instrumentale." [372]

Cu toate acestea, din muzica lui Niels Gade puține lucrări au fost păstrate în conștiința muzicală a posterității. Uvertura *Ossian*, *Fiica regelui ielelor* — baladă pentru soliști, cor și orchestră —, *Octetul de coarde în fa major* opus 17, *Sextetul de coarde* opus 44, iată câteva dintre cele mai însemnate lucrări ale compozitorului danez.

Aproape necunoscut a rămas „graiul propriu" al suedezilor din această perioadă, făcându-se auzit abia în primele decenii ale secolului al XX-lea, prin Sjegren Johan (1853—1918). În schimb cel al norvegienilor — rostit original, distinct, în forme clare, într-o înveșmântare excelentă, bogat în elemente noi, pregnante și captivante — s-a impus, a reținut atenția lumii muzicale, constituindu-se într-o valoroasă contribuție scandinavă la dezvoltarea limbajului muzical romantic.

Și nu întâmplător. În Norvegia, în această perioadă, se punea din ce în ce mai accentuat problema creării unei arte naționale. Cele două direcții, conturate în viața artistică norvegiană de la mijlocul secolului trecut, una specifică orașelor, un amestec de culturi europene și alta specifică satelor, cultura folclorică, intră în centrul atenției reprezentanților artei profesioniste.

Sub îndrumarea acestora, în orașe și în porturi iau ființă numeroase formații corale, iar muzica instrumentală pătrunde tot mai mult în viața familială. Despre operă încă nu se poate vorbi. Lipsa oricărei tradiții, chiar a unor începuturi modeste a determinat o serioasă rămânere în urmă.

Slab reprezentată era și muzica simfonică, datorită orchestrelor rare, mediocre și fluctuante, a soliștilor autohtoni care, atunci când erau

---

[370] Vezi W. G. Berger, *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*. op. cit., pag. 187.

[371] Niels Wilhelm Gade s-a născut la Copenhaga, la 22 februarie 1817, remarcându-se din copilărie prin talentul său deosebit. S-a manifestat mai întâi ca un foarte bun violonist-concertist, apoi compozitor și dirijor. Activitatea desfășurată la Leipzig sub îndrumarea lui Mendelssohn-Bartholdy a fost hotărâtoare în conturarea stilului său muzical. Din 1844 a ocupat postul de dirijor al orchestrei *Gewandhaus* și director al Conservatorului din Leipzig. Înapoiat la Copenhaga, ajunge îndrumătorul vieții muzicale daneze, în calitate de dirijor și director al Conservatorului. Creația sa bogată și variată dezvăluie o știință muzicală profundă, suplețe și prospețime. Ea cuprinde: 8 simfonii (un loc aparte ocupându-l *Simfonia a cincea, în re minor, opus 25*, un fel de concert cvadripartit cu pian obligat și *Simfonia a șaptea în fa major*, opus 45, remarcabilă prin melodismul său distinct), cantate, poeme dramatice, fantezii (*Frühling, Phantasia op 23*), uverturi (*Ossian* și *Michelangelo*), lieduri (*Nouă lieduri în ton popular* op. 9), piese pentru pian (*Cântec danez*), Concerte pentru vioară și orchestră (op. 56), lucrări dramatice [(*Kalamus*, op. 48, *Erlkönigs Tochter* (Fiica regelui ielelor) op. 50, *Psyche*, opus 60, *Der Strom* (Fluviul) opus 64)], sonate, triouri, sextete, octete ș.a. A murit la 21 decembrie 1890, la Copenhaga.

[372] Vezi, W. G. Berger, opus cit., pag. 188.

(Ole Bull [373], Halfdan Kjerulf [374] ș.a.), luau calea peregrinărilor în căutarea gloriei.

Tot acum apar primele culegeri de folclor norvegian; compozitorul J. Halvorsen (1864–1935) culege câteva sute de dansuri țărănești, iar L. Lindemann (1812–1887) publică o amplă colecție de 540 de melodii și cântece populare norvegiene din care s-au inspirat mulți compozitori norvegieni.

Determinant în aflarea drumului propriu a fost contactul muzicienilor norvegieni cu cultura daneză, cu Niels Gade, care a sprijinit și a impulsionat avântul mișcării muzicale naționale norvegiene. Sub oblăduirea acestuia în 1864, la Copenhaga, Richard Nordraak [375] și Edvard Grieg înființează societatea muzicală *Euterpe*, având drept scop organizarea de concerte în care să fie promovate numai creațiile compozitorilor nordici. Stăpâniți de un puternic și înflăcărat patriotism, ei pledează și luptă pentru o muzică în care să fie redat pregnant specificul național, cristalizat în „landsmål" (limba țării), originalitatea muzicii populare norvegiene. Și în timp ce ceilalți muzicieni norvegieni mai de seamă (Conradi, Televsen și Capelman ș.a.) rămâneau tributari influențelor muzicii germane, Nordraak și Grieg puneau bazele unei autentice culturi muzicale naționale norvegiene, Grieg ajungând reprezentantul de frunte al acesteia.

EDVARD GRIEG
(1843–1907)

> *„Orfeu, cu sunetele lui fermecătoare, a supus fiarele și pietrele. Pietre avem destule, iar fiarele umblă pe toate străzile. Cântă, ca din pietre să scapere scântei, iar din pielea fiarelor să răsară oameni."*
>
> H. IBSEN

Edvard Grieg [376] aduce, prin creația sa, una dintre cele mai de seamă contribuții la dezvoltarea limbajului muzical romantic. El face parte din

---

[373] Ole Bull (1810–1880), celebru violonist norvegian din Bergen, supranumit „Paganini al Nordului". A susținut concerte în multe țări europene și în S.U.A. A fost primul muzician norvegian care a pus problema orientării creației profesioniste spre muzica populară norvegiană. În creația sa, Ole Bull s-a inspirat din „legendele populare, baladele, cântecele, munții, văile, râurile și minunatul cer albastru al Norvegiei" – după cum mărturisea el. A exercitat o puternică influență asupra lui E. Grieg și Johan Svendsen.

[374] Halfdan Kjerulf (1815–1868), compozitor norvegian precursor al lui Grieg, s-a inspirat din muzica populară norvegiană. Liedurile sale s-au bucurat de o mare popularitate, deși a rămas sub influența lui Mendelssohn-Bartholdy, Schumann și Chopin.

[375] Richard Nordreak (1842–1866), fondatorul culturii muzicale norvegiene. Inspirându-se din folclorul norvegian, a compus lucrări pentru pian, voce și pian. Este autorul imnului național norvegian. A exercitat o puternică influență asupra lui Edvard Grieg.

[376] S-a născut la 15 iunie 1843, în localitatea Bergen din Vestlandul Norvegiei fiind fiul Gnesinei Hagerup și al lui Alexander Grieg. A cunoscut muzica în casa părintească, astfel că la vârsta de 15 ani, la îndemnul lui Ole Bull, s-a înscris la Conservatorul din Leipzig unde a

rândul celor ce s-au născut cu simț și spirit național, fiind capabil să dezvăluie în forme și nuanțe caracteristice întregul univers al lumii scandinave. „S-a inspirat mai mult ca oricine din natură și din viața oamenilor. Imaginile muzicii sale sunt ca peisajele norvegiene care nu-s nici prea întinse, nici greu accesibile. A mers atât de departe, încât simțămintele norvegiene și viața norvegiană au pătruns aproape în fiecare cameră de muzică din întreaga lume" [380]. El nu se încadrează în rândul compozitorilor monumentali și nu și-a propus să descopere noi gramatici muzicale, dar excelează prin vigoarea și originalitatea inspirației, prin modalitățile proprii specifice de alcătuire și manevrare a structurilor muzicale, în devenirea lor simfonizantă, romantică.

Lui Grieg îi sunt caracteristice detaliul decorativ și reliefurile voluptoase ale ornamentelor, ale stilizărilor îndrăznețe și, ca puțini alții, el pătrunde în cutele sensibile ale spiritualității norvegiene, redând-o fin și nuanțat, în forme și genuri adecvate, în modalități specifice.

Creația sa, fără a fi amplă, cuprinde aproape toate genurile muzicale (exceptând simfonia și opera) — compozitorul simțindu-se puternic atras mai ales de miniaturile vocale și instrumentale pe care, cu o dăruire totală, le interpretează de pe poziția bardului național, a romanticului înflăcărat și le realizează în forme variate, condensate, aforistice, evitând monumentalul și expresia pompoasă grandilocventă.

(continuare)

compus primele lucrări: *Patru piese pentru pian*, op. 1, *Patru cântece pentru alto cu pian*, op. 2, un *Cvartet de coarde* (pierdut) și o *Fugă* dedicată lui Niels Gade. În 1863 a poposit la Copenhaga unde a fost îndrumat de Niels Gade. Aici l-a cunoscut pe Richard Nordraak, cu care, în 1864, înființează societatea muzicală *Euterpe*; aici a cunoscut-o pe Nina Hagerup — verișoara sa — cu care s-a căsătorit în anul 1867. Stabilit la Cristiania (Oslo) din anul 1866, Grieg a devenit animatorul vieții muzicale a capitalei. Apreciat de Liszt, care într-o scrisoare își exprima „bucuria sinceră pricinuită de lectura *Sonatei* op. 8" în care „dovedește un talent componistic viguros, meditativ, inventiv, de o deosebită valoare, care trebuie să-și urmeze calea sa naturală pentru a ajunge la înalte culmi" [377]. La Oslo, împreună cu Johann Svendsen [378], înființează *Societatea Muzicală*. În 1874, parlamentul norvegian îi acordă o pensie viageră de 1600 coroane anual, punându-l la adăpostul grijilor materiale consacrându-se exclusiv creației. S-a stabilit la Bergen de unde a întreprins numeroase călătorii de concerte (Leipzig, Copenhaga, Londra, Paris, Viena, Budapesta, Amsterdam, Varșovia) în calitate de dirijor și acompaniator al soției sale, bucurându-se de o mare popularitate. În aceste împrejurări l-a cunoscut pe Ceaikovski, la Leipzig (1888) care a rămas surprins de „câtă originalitate există în modulațiile sale atât de flexibile și cât de tipice sunt ritmurile sale" [379]. A fost membru al Academiei de Muzică din Suedia (1872), decorat cu Ordinul *Sfântul Olah* (1873), Membru al Academiei Franceze (1890), *Doctor honoris causa* al Universităților din Cambridge (1893) și Oxford (1906). Edvard Grieg a murit la 4 septembrie 1907 la Bergen unde a fost incinerat, urna cu cenușă fiind zidită — conform dorinței sale — într-o stâncă din Troldhaugen, deasupra fiordului.

[376] Gerhard Schjelderup u. Walter Niemann, *Edvard Grieg*, C. F. Peters, Leipzig, 1908, pag. 39.

[378] Johann Svendsen (1840—1911), violonist, dirijor și compozitor format la Conservatorul din Leipzig. Creația sa vădește tendințele sale rapsodizante, grefate însă pe un fond eclectic. A excelat mai ales prin lucrări instrumentale: cvartete, cvintete, simfonii, uverturi (Introducere la *Sigurd Slembe* de Björnson, *Carnavalul norvegian*, *Rapsodiile norvegiene*).

[379] Peter Tschaikovsky, *Erinnerungen eines Musikers* — In deutscher Übertragung und in Auswahl, mit Einleitung, herausgegeben von Heirich Stümke (Verlag von Philipp Reclam. jun. Leipzig), pag. 34.

[380] B. Björnson, după Richard H. Stein, *Grieg*, Berlin, 1921, pag. 65.

CREAȚIA

1. Miniatura vocală

Privind lista creației lui Edvard Grieg, vom constata că miniatura vocală, alături de cea pentru pian, a fost genul în care compozitorul — așa după cum spunea cu modestie — „s-a simțit fericit", realizând de la începutul și până la sfârșitul vieții sale creatoare 129 lieduri, 21 coruri și două piese vocale cu acompaniament orchestral. Natură lirică prin excelență, manifestând un adevărat cult pentru cântecul popular norvegian [381], Edvard Grieg a reușit să se desprindă de sub tutela romantismului german și austriac și, punând la baza creației sale intonațiile și ritmurile muzicii populare, să creeze o artă națională, originală, cu o expresie proprie.

În primele lucrări, *Patru cântece pentru voce și pian*, opus 2 (1862), pe versuri de Adalbert von Chamisso și Heinrich Heine, *Șase cântece cu acompaniament de pian*, opus 4 (1864) pe versuri de Chamisso, Heine și Uhland și *Patru cântece cu acompaniament de pian*, opus 5 (1864), pe versuri de Hans Christian Andersen, legătura cu stilul tradițional al liedului romantic german este destul de strânsă, putându-se remarca mai ales influența lui Schubert și Schumann atât în tematică, cât și în modalitățile de realizare muzicală. Cu toate acestea, Grieg evidențiază calitățile sale remarcabile de compozitor sensibil, maestru al miniaturii, un nesecat izvor de melodie, capacitatea sa deosebită de a tălmăci muzical un text poetic, pe care îl înveșmântează firesc într-o expresie complexă.

În perioada următoare, Edvard Grieg se apropie tot mai mult de muzica populară norvegiană. Mai întâi a fost întâlnirea cu o serie de culegeri de melodii populare, apoi a urmat contactul direct cu folclorul satelor norvegiene pe care le-a vizitat, relevându-i-se frumusețea arhaică a melodiilor, structura lor modală de un farmec deosebit, ineditul combinațiilor timbrale din ansamblurile instrumentale țărănești.

Toate acestea au fost definitorii în găsirea unui drum nou, propriu, ce se conturează în melodiile cuprinse în cele *Patru romanțe* opus 10 (1864), pe versuri de Christian Winther și în *Patru lieduri*, opus 15 (1870), pe versuri de Henrik Ibsen, Hans Christian Andersen și Christian Richardt, în care alături de cântece dominate de sentimentul naturii [*Waldlied* [382] (Cântecul pădurii), *Blumensprache* (Graiul florilor) din opus 10] și al duioșiei oamenilor [*Margaretes Wiegenlied* (Cântecul de leagăn al Margaretei, scris pentru fetița sa), *Liebe* (Iubire), *Mutterschmerz* (Durerea mamei din opus 15] apar și cântece de inspirație folclorică cum sunt: *Lied am Felsen* (Cântec de pe stânci) din opus 10 și *Volksmelodie aus Langeland* (Melodie populară din Langeland) din opus 15, remarcabile prin frumusețea melodică și prin înalta știință muzicală a înveșmântării, a modulațiilor îndrăznețe și originale.

---

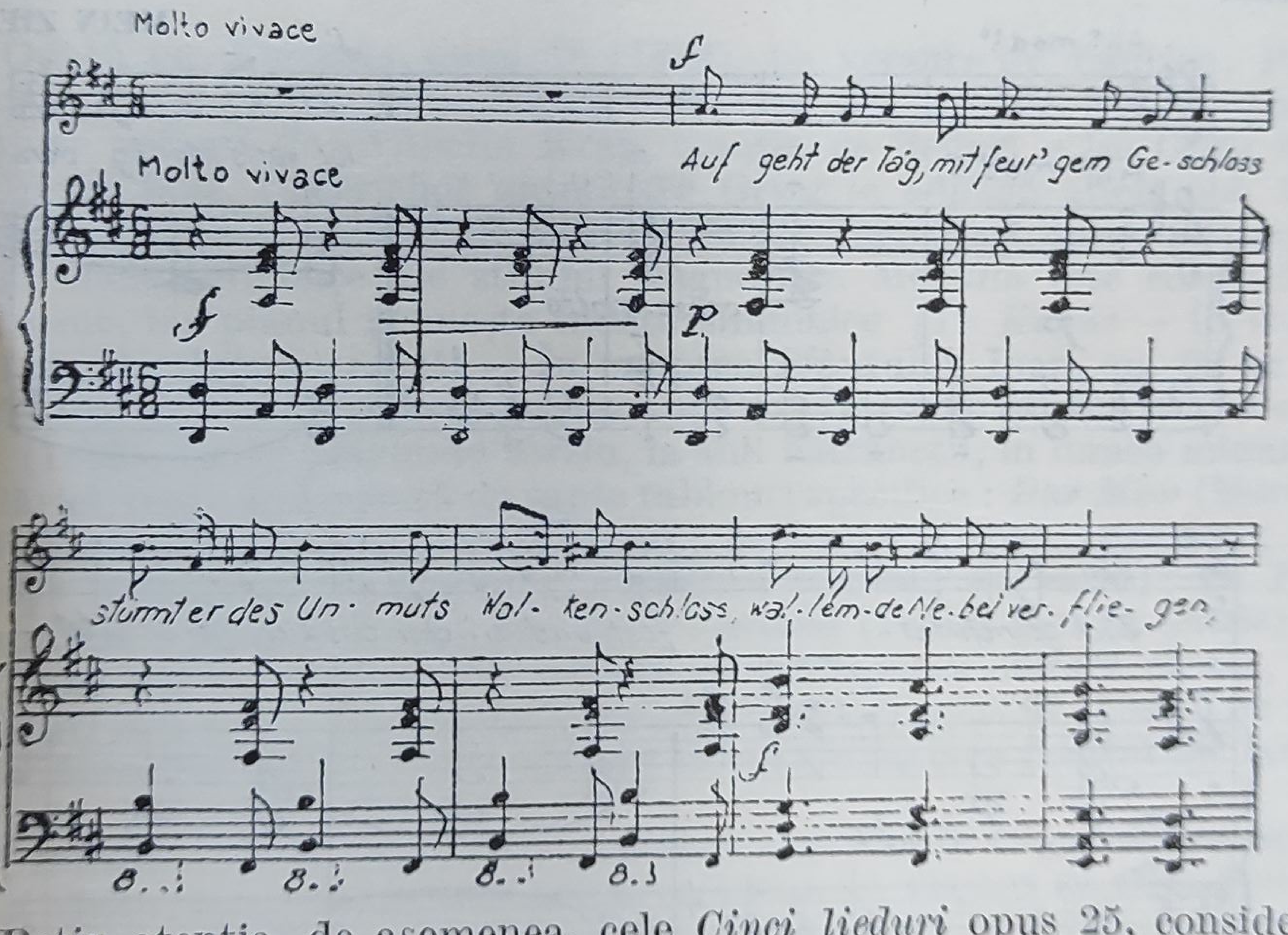
[381] „... am captat comoara bogată a cântecelor populare ale patriei mele și am încercat să creez o artă națională din emanația necercetată a sufletului poporului norvegian" spunea Grieg. Vezi E. Dolinescu, *Grieg*, Edit. Muzicală, București, 1964, pag. 134.

[382] În prezentarea liedurilor și a miniaturilor pentru pian de Edvard Grieg am folosit denumirile germane, având în vedere numărul mare al publicațiilor în această limbă, existente în țara noastră.

În perioada următoare, creația lui Grieg devine din ce în ce mai pronunțat națională. În entuziasmul său romantic și patriotic, el se apropie de poezia lui Björnson, Ibsen, Paulsen Vinje, Drachmann și alți poeți norvegieni, fiind atras de bogăția de imagini, idei și sentimente, de carac-terul dinamic, de căldura și frumusețea limbajului, de varietatea trăirilor eroilor, de spiritul și pregnanța națională, de muzicalitatea versurilor lor. Liedurile create acum : *Patru lieduri* opus 21 (1872), pe versuri de B. Björn-son, *Cinci lieduri* opus 25 (1876), pe versuri de H. Ibsen, *Cinci lieduri* opus 26 (1876), pe versuri de Julius Paulsen, *Douăsprezece lieduri* opus 33 (1880), pe versuri de Aasmund Olafien Vinje, *Aus Fjeld und Fjord* (Din munți și din fiorduri) opus 44 (1886), pe versuri de Holger Drachmann, sunt adevărate cicluri unitare ca factură, stil și limbaj muzical.

Dintre acestea, rețin atenția cele *Patru lieduri* opus 21, remarcabile prin stilul declamatoric pe care îl inaugurează, prin concizia și expresia lapidară, prin unele formule de acompaniament deduse din practica muzi-cii populare, pe care compozitorul a cunoscut-o, și-a însușit-o și apoi a aplicat-o creator în muzica sa. Iată, spre exemplu, liedul al doilea, *Guten Morgen* (Bună dimineața), cu melodica sa simplă, calchiată pe ritmul constant de 6, cu armonia sa pendulantă, expresivă.

8

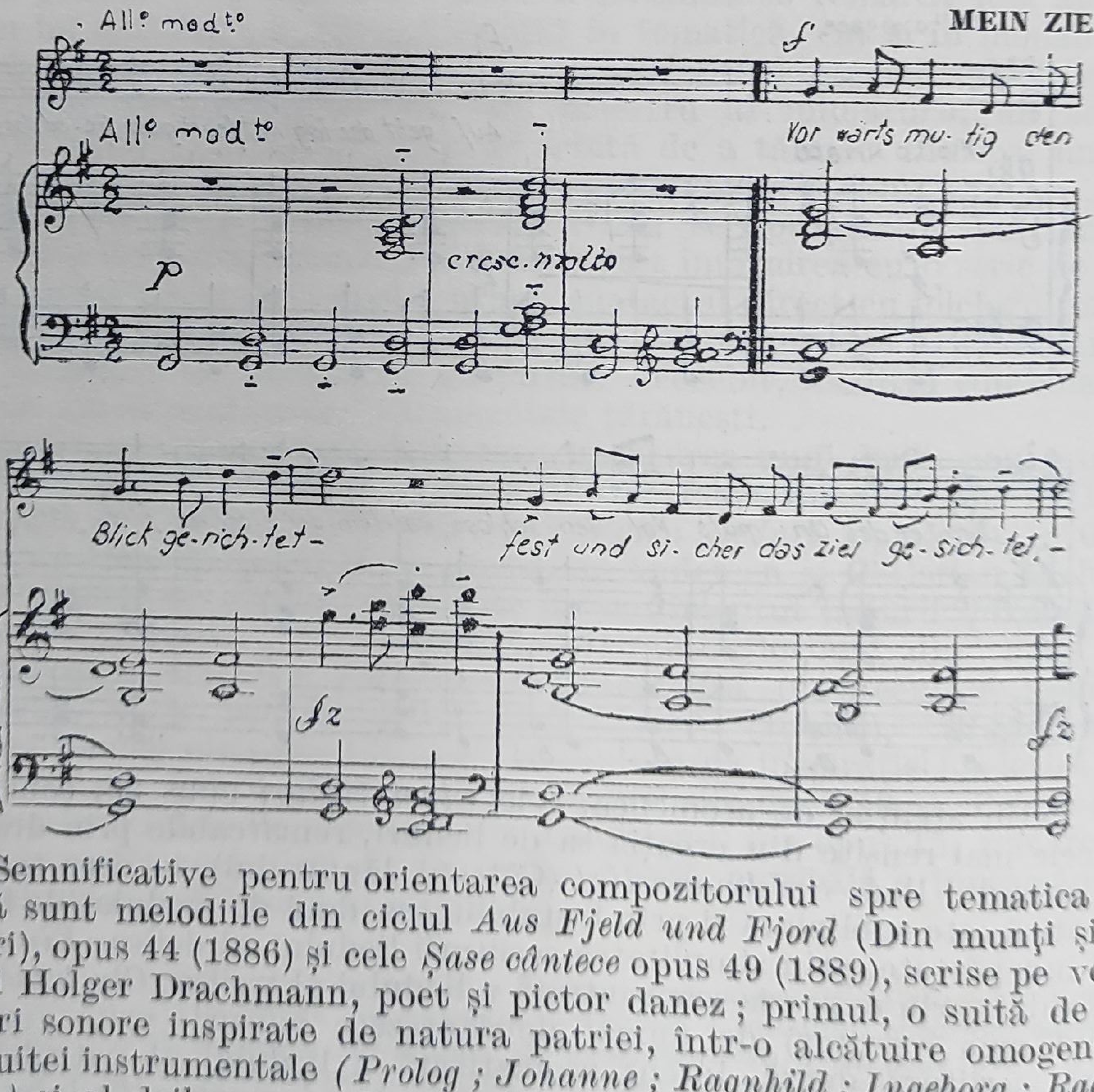


Rețin atenția, de asemenea, cele *Cinci lieduri* opus 25, considerate a fi cele mai reușite din creația sa de lieduri, remarcabile prin dramatis-mul primului lied, *Spielmannslied* (Câtecul lăutarului), în care tensiunea dramatică este subliniată și prin instabilitatea dată de modulațiile la tona-lități îndepărtate, prin simplitatea scriiturii liedului al doilea, *Ein Schwan* (O lebădă), prin expresia concentrată a liedului al treilea, *Glucksbote mein* (Bunul meu vestitor) de numai douăsprezece măsuri, prin amploarea sonoră, scriitura densă, intens cromatizată a liedului al patrulea, *Mit einer Wasserlilie* (Cu un nufăr), prin declamația și concizia liedului al cin-cilea, *Geschieden* (Despărțire), toate realizate în forme clare și măiestrite.

În *Cinci lieduri*, opus 26, Grieg revine oarecum la stilul liedurilor sale din prima perioadă de creaţie, aflându-se din nou sub influenţa liedului german. Acest lucru apare firesc dacă ne gândim că în acea perioadă se ocupa de compunerea părţii unui al doilea pian la patru dintre sonatele lui Mozart (fa major, do minor, do major şi sol major). Cu toate acestea, elementele stilistice proprii sunt menţinute ; în plus apare tendinţa de pendulare între major şi minor, obţinută prin folosirea frecventă a alteraţiilor, a declamaţiei cântate, a conciziei exprimării şi a unor formule de acompaniament caracteristice.

De o factură aparte sunt cele *Douăsprezece cântece*, opus 33 (1880), remarcabile prin factura lor melodică populară, fiind însă străbătute de melancolie şi tristeţe, un fel de meditaţie sumbră asupra vieţii. Muzica acestor lieduri este simplă şi accesibilă şi se desfăşoară într-o mişcare aproape constantă de *andante*, fără spectaculozităţi în partida pianului, rolul său reducându-se doar la susţinerea melodiei, în alcătuirea căreia compozitorul utilizează frecvent intonaţiile cântecului popular norvegian, cu acele formule caracteristice de ecou şi riturnele, realizate la pian (ca în melodiile : *Letzter Frühling* — Ultima primăvară, Nr. 2 —, *Am Strome* — La Pârâu, Nr. 5 —, *Mein Ziel* — Ţelul meu, Nr. 12) şi alte elemente ale muzicii norvegiene.

MEIN ZIEL

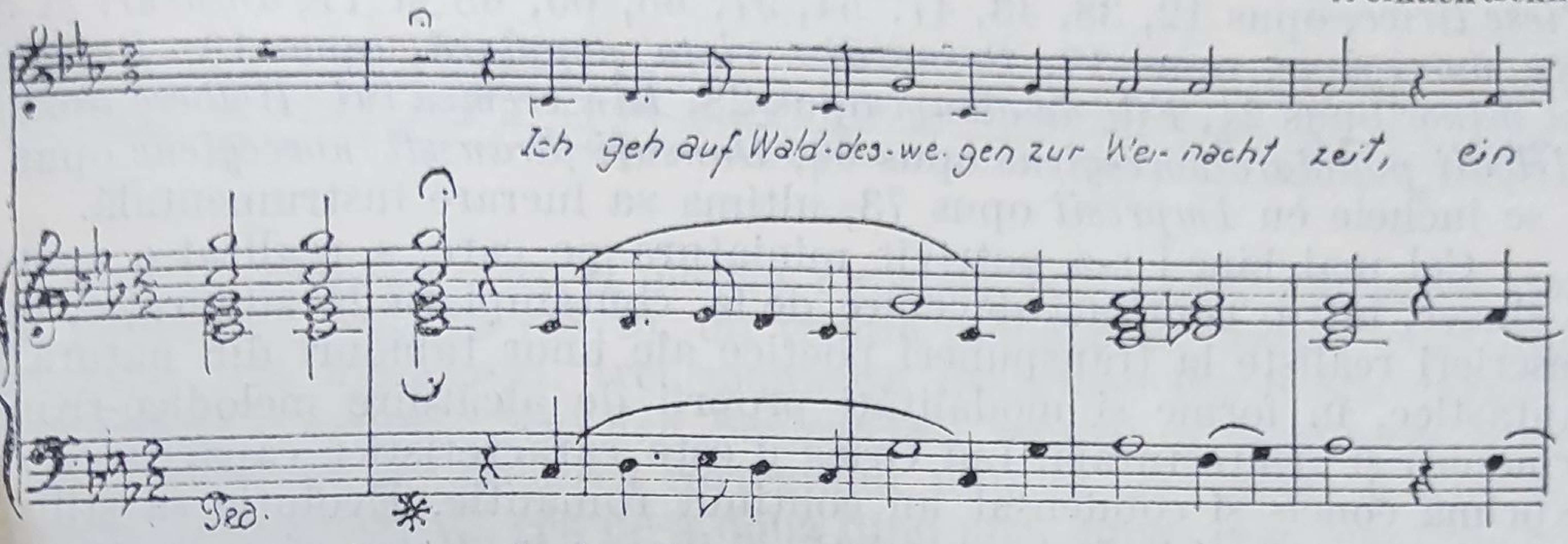


Semnificative pentru orientarea compozitorului spre tematica naţională sunt melodiile din ciclul *Aus Fjeld und Fjord* (Din munţi şi din fiorduri), opus 44 (1886) şi cele *Şase cântece* opus 49 (1889), scrise pe versurile lui Holger Drachmann, poet şi pictor danez ; primul, o suită de şase tablouri sonore inspirate de natura patriei, într-o alcătuire omogenă de tipul suitei instrumentale *(Prolog ; Johanne ; Ragnhild ; Ingeborg ; Ragna ; Epilog)* şi al doilea, un ciclu de şase lieduri inspirate de diferite mituri nordice *(Der Wagant* — Vagabondul cântăreţ ; *Der Sänger* — Cântăreţul ;

Der Fahrende— Călătorul ; *Der Spielmann*—Muzicantul ; *Weinachtsschnee*— Zăpada de crăciun ; *Fruhlingsregen* — Ploia de primăvară).

De remarcat aici tendința de realizare sonoră a tabloului, compozitorul fiind preocupat de obținerea unor sonorități plastice cu vădite trăsături impresioniste, pe care Grieg le adoptă creator la specificul stilului și limbajului său.

Weinachtschnee



Astfel, apar frecvent structuri pentatonice, armonii de cvinte goale, succesiuni de acorduri de septime nerezolvate, rarefieri ale țesăturii muzicale în vederea obținerii transparenței, iar în linia vocală, declamația cântată.

Odată cu *Norvegia*, opus 58 (1894), pe versuri de Paulsen, *Poezii elegiace* opus 59 (1894), pe versurile aceluiași poet și *Cinci lieduri* opus 60 (1894), pe versuri de Wilhelm Krag, creația de lieduri a lui Grieg intră într-o nouă fază. Cuceririlor anterioare Grieg le adaugă altele noi. Pe o tematică națională, alături de unele procedee specifice muzicii franceze, apar și unele influențe ale stilului wagnerian. Melodia este colorată cu cromatisme, iar pianul primește funcții simfonice *(In Kahne* — În barcă, op. 60 nr. 3 ; *Johannesnacht* — În noaptea Sfântului Ioan, op. 60 nr. 5).

Tot acum, se apropie de lumea copiilor. În *Șapte cântece pentru copii* op. 61 (1895), Grieg pătrunde târziu, la anii bătrâneții, în lumea minunată a copilăriei, realizând o suită de șapte tablouri specifice : *Das Meer* (Marea) ; *Der Weinachtsbaum* (Pomul de crăciun) ; *Lockweise* (Cântec ispititor) ; *Fischerweise* (Cântecul pescarului) ; *Abendlied* (Cântec de seară) ; *In Fjeld* (Pe muntele Fjeld) și *Psalm für das Vaterland* (Psalm pentru patrie).

Tema naturii patriei este reluată în următoarea lucrare vocală, cele opt lieduri din ciclul *Hangtussa* (Copilul munților) opus 67 (1898), pe versuri de Aone Garborg, ultima lucrare în care imaginea ținuturilor norvegiene este puternic reliefată.

Ultimele lieduri create de Grieg sunt cuprinse în *Cinci cântece* op. 69 și *Cinci cântece* opus 70 (ambele scrise în 1900), pe versuri de Otto Benzon, poet danez. Liedurile, cu texte germane și englezești, sunt dense, cu melodica dispusă pe un ambitus larg și intens cromatizată *(Am meinem Sohn* — Fiului meu, opus 69 nr. 2), cu o scriitură pianistică complexă.

2. Muzica instrumentală

O altă dimensiune a originalității talentului său și a măiestriei sale componistice a demonstrat-o Grieg în muzica pentru pian, pe care a abordat-o constant de-a lungul vieții sale creatoare, devenind unul dintre marii

poeţi ai pianului — alături de Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Chopin, Liszt, Fauré, Grenados şi alţii.

Începând cu *Patru piese pentru pian*, opus 1 (1862), cu care a obţinut „primul succes" [383], în concertul dat la *Gewandhaus* la sfârşitul studiilor de la Leipzig, drumul creaţiei pentru pian a lui Grieg trece prin: *Şase imagini poetice*, opus 3, *Humoreşti* opus 6, *Sonata pentru pian* opus 7, *Piese lirice*, opus 12, 38, 43, 47, 54, 57, 65, 65, 68 şi 71, *Dansuri şi cântece norvegiene*, opus 17, *Scene din viaţa populară*, opus 19, *Balada în sol minor* opus 24, *File de album* opus 28, *Din vremea lui Holberg* opus 40, *Melodii populare norvegiene* opus 66, *Dansuri ţărăneşti norvegiene* opus 72, şi se încheie cu *Impresii* opus 73, ultima sa lucrare instrumentală.

Cel mai bine i s-a potrivit miniatura pe care a realizat-o spontan şi sincer, într-o continuă devenire de la contemplaţie la admiraţie, de la descrieri realiste la transpuneri poetice ale unor tablouri din natură sau fantastice, în forme şi modalităţi proprii de alcătuire melodico-ritmică, armonică şi arhitecturală. Lui Grieg îi este caracteristică capacitatea de a exprima concis şi condensat un conţinut romantic. Evoluţia sa stilistică nu este şocantă, ci lină şi constantă, şi începe în *Patru piese pentru pian* opus 1 (1862), dedicate profesorului său E. F. Wenzel, o lucrare eclectică cu numeroase influenţe ale stilului lui Mendelssohn-Bartholdy şi Schumann, cele patru piese cuprinse aici *(Allegro con legerezza, Non allegro e molto espressivo, Mazurcă* şi *Allegro)* fiind considerate de compozitor „nişte cârpeli incomplete" [384]. În următoarea lucrare, *Sechs poetische Tonbilder* (Şase tablouri poetice) opus 3 (1863), compuse la Copenhaga, sub influenţa lui Niels Gade, Grieg devine mult mai personal, lucrarea marcând începutul conturării stilului său cu evidente trăsături naţionale în limbaj. Cele şase tablouri, fără a purta titluri programatice, sunt plastice şi sugestive, pline de farmec, gingăşie şi subtilităţi pianistice.

Pe o treaptă superioară se situează cele patru *Humoreşti* opus 6 (1865) scrise într-un moment de puternic avânt şi elan patriotic, pe care le dedică prietenului său Richard Nordraak, prima lucrare în care apare clar sentimentul naţional şi stilul său original, cele patru piese (1. *Tempo di valse*; 2. *Tempo di Menuetto*; 3. *Allegretto con grazia*; 4. *Allegro alla burla)* constituindu-se ca o suită de patru tablouri ce redau veselia, exuberanţa şi vigoarea unor dansuri populare norvegiene.

De o valoare deosebită sunt *Nordische Tanze und Volksweisen* (Dansuri şi cântece nordice) opus 17 (1870), o suită de douăzeci şi cinci de piese de gen create după culegerea lui L. M. Lindemann [385], în care Grieg foloseşte nu numai citatul folcloric, ci şi tehnica de construcţie muzicală specifică practicii populare. Repetarea motivelor identice sau modificate determină marea varietate a pieselor în majoritatea lor, remarcându-se prin autenticitate naţională, evidenţiind capacitatea compozitorului de a crea mici piese de caracter, într-o mare varietate şi diversitate de forme. *Springtanz*, *Der Jungling* (Adolescentul), *Brautlied* (Cântecul miresei), *Halling*, *Reiselied* (Cântec de drumeţie), *Ich weiss ein kleines Mädchen* (Cunosc o fetiţă), *Bauernlied* (Cântec ţărănesc) sunt doar câteva dintre

---

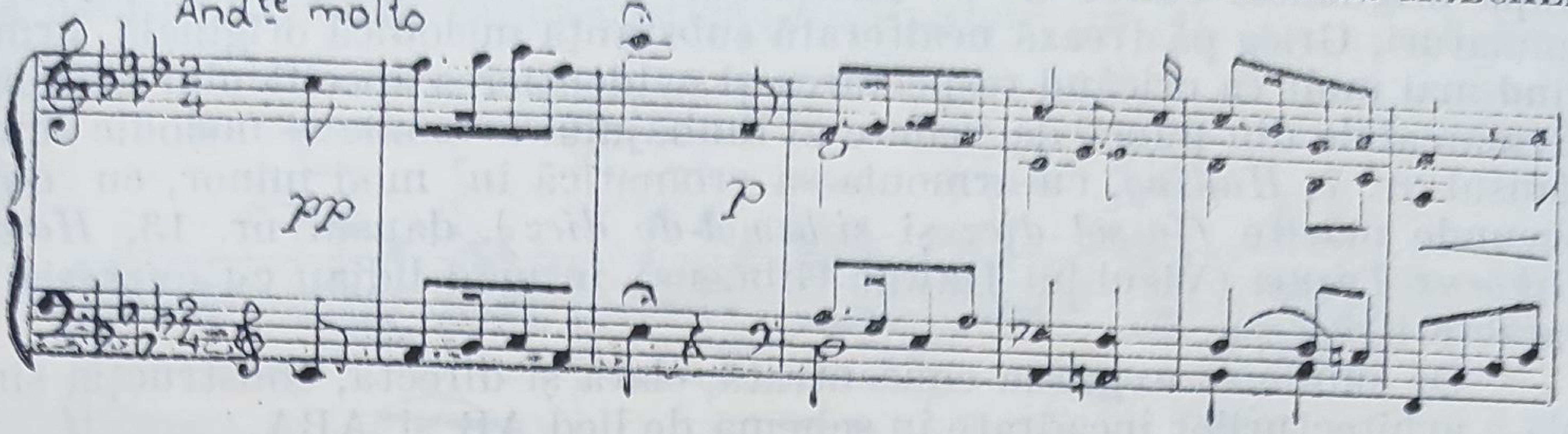
[383] Edvard Grieg, *Verzeichnis seiner Werke mit Einleitung. Mein erster Erfolg*. C. F. Peters, Leipzig, pag. 23.

[384] E. Grieg, opus cit. pag. 23.

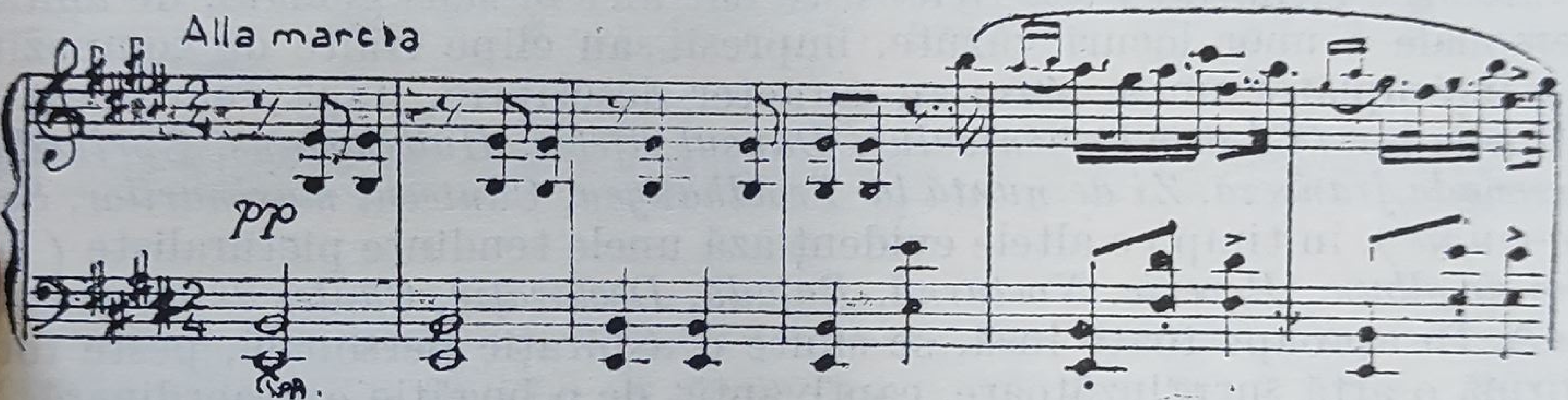
[385] L. M. Lindemann a publicat în 1867 o culegere de 540 melodii, intitulată *Vechi şi noi melodii norvegiene de la munte*.

titlurile pieselor cuprinse în această lucrare.

ICH WEISS EIN KLEINES MÄDCHEN



Aceeași tematică o au și piesele cuprinse în *Aus des Volksteben* (Din viaţa populară), opus 19 (1872), un triptic miniatural, unitar constituit, cuprinzând trei humorești, trei momente desprinse din viaţa ţăranilor norvegieni de la munte : *Aus den Bergen* (Din munţi), *Norwegischer Brautzug im Vorüberziehen* (Trecerea cortegiului nupţial norvegian) și *Aus dem Karnaval* (Din carnaval), cea de-a doua fiind una dintre cele mai remarcabile piese de gen create de Grieg, impunându-se prin forţa de sugestie, prin factura populară a tabloului creat, prin măiestria realizării muzicale.



Un loc aparte în creaţia lui Grieg îl ocupă *Balada în sol minor*, op. 24 (1875), în formă de variaţiuni pe o melodie norvegiană, una dintre marile realizări pianistice ale lui Grieg. Ea reprezintă o încercare originală de a edifica un nou tip de variaţiuni romantice, într-o perioadă în care acest gen de muzică atinsese culmi nebănuite până atunci, în creaţia lui Schumann și Brahms. Pe tema elegiacă a unui cântec popular norvegian, Grieg construiește arcul variaţional, conceput în trei episoade puternic diferenţiate atât prin tempo, cât mai ales prin contrastul muzical, prin procedeele variaţionale folosite, prin expresia muzicală în continuă devenire, prin abundenţa imaginativă extraordinară și prin modernitatea ei.

Întrerupând seria pieselor lirice după *Caietul al optulea*, opus 65 (1896), Grieg creează *Norwegische Volksweisen* (Melodii populare norvegiene) opus 66, o suită de 19 melodii culese de compozitor și transpuse pentru pian. Dintre acestea se desprind ca fiind deosebit de realizate : *Lockruf* (nr. 1), cu semnalele păstorești admirabil redate la pian, *Wiegenlied* (Cântec de leagăn, nr. 7), cu ritmul său caracteristic pe care se brodează o melodie deosebit de expresivă, *Im Ola-Tal, im Ola-See* (În valea Ola, pe lacul Ola, nr. 14), deosebit de sugestivă în redarea mișcării line a apei, printr-o remarcabilă artă a varierii armonice, *Gedankenvoll ich wandere* (Mergeam dus pe gânduri, nr. 18), melancolică, cu o expresie bizară și altele.

Apogeul creaţiilor pentru pian și în spiritul muzicii populare a fost atins de Grieg în *Norwegische Bauerntänze* (Dansuri ţărănești norvegiene),

opus 72 (1903), cu subtitlul „Parafrazare liberă pentru pian la două mâini, după originalele culese de J. Halvorsen". În cele douăzeci și șapte de miniaturi, Grieg păstrează nealterată substanța melodică originală, urmărind mai mult ca oricând respectarea și evidențierea specificului național. Remarcabile din punct de vedere al limbajului armonic și melodic sunt: dansul nr. 7, *Halling*, cu armonia sa cromatică în mod minor, cu două secunde mărite *(fa-sol diez* și *si bemol-do diez)*, dansul nr. 13, *Hawar Giböens Traum* (Visul lui Hawar Giböens), în mod lidian cu expresia sa caracteristică ș.a.

De subliniat expresia concentrată, clară și directă, construcția simplă a arhitecturilor încadrate în schema de lied AB și ABA.

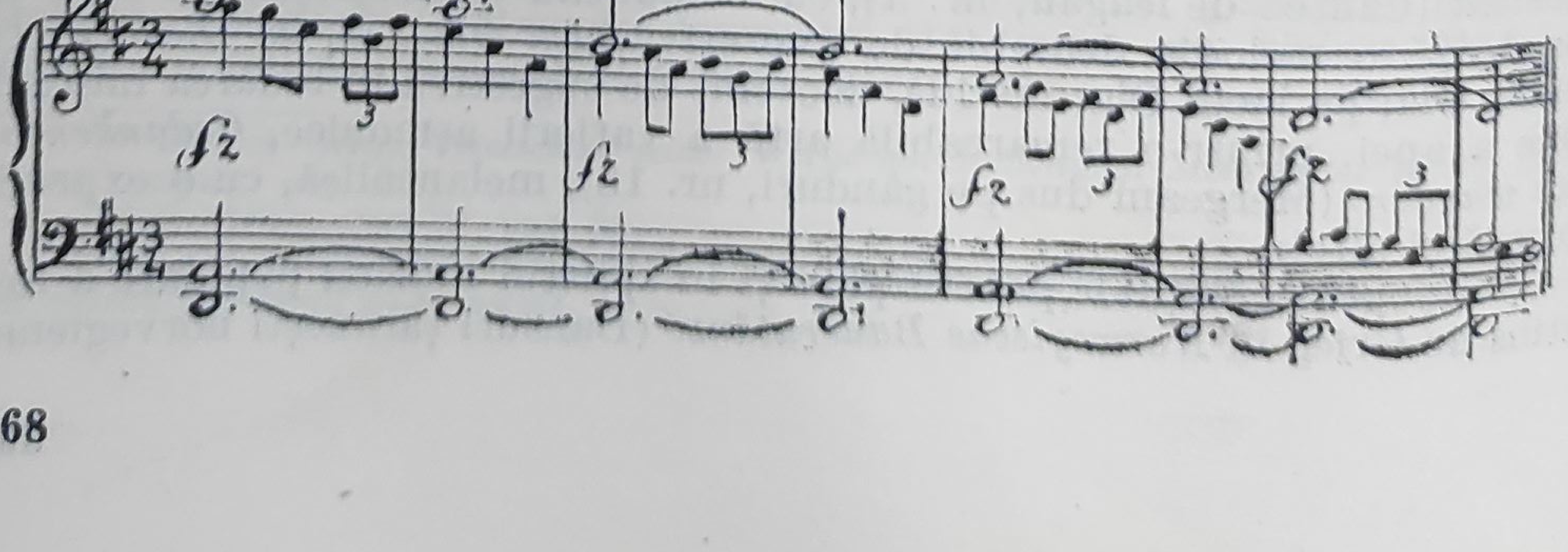
Ultima sa creație destinată pianului, *Stimmungen* (Impresii) opus 73 (1906), a fost și ultima lucrare instrumentală a compozitorului. Cele șapte piese sunt înlănțuite după modelul pieselor lirice.

Un loc aparte, singular, în creația sa îl ocupă cele 66 *Lyrische Stücke* (Piese lirice) repartizate în zece caiete, create în diverse perioade ale vieții sale, relevante pentru stilul și originalitatea lor, impunându-l pe Grieg, de la început, ca pe unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai miniaturii romantice, gen în care talentul său s-a manifestat cu cea mai mare strălucire. Titlul de *Piese lirice* este dat aici în sens general, de amintiri personale a unor locuri văzute, impresii sau clipe trăite de compozitor. Nu întâmplător unele piese au caracter descriptiv, după cum reiese din titlurile lor *(Cântecul paznicului*, *Dansul elfelor*, *Hallingdans*, *Springdans*, *Serenada franceză*, *Zi de nuntă la Troldhaugen*, *Cântecul marinarilor*, *Seară pe munte)*, în timp ce altele evidențiază unele tendințe picturaliste *(Vals*, *Foi de album*, *Reverie*, *Nocturnă*, *Baladă*, *Declarație*, *Cântec de recunoștință* ș.a.). În aproape toate însă, se simte o aspirație personală, peste tot se afirmă o artă surprinzătoare, captivantă, de o bogăție extraordinară.

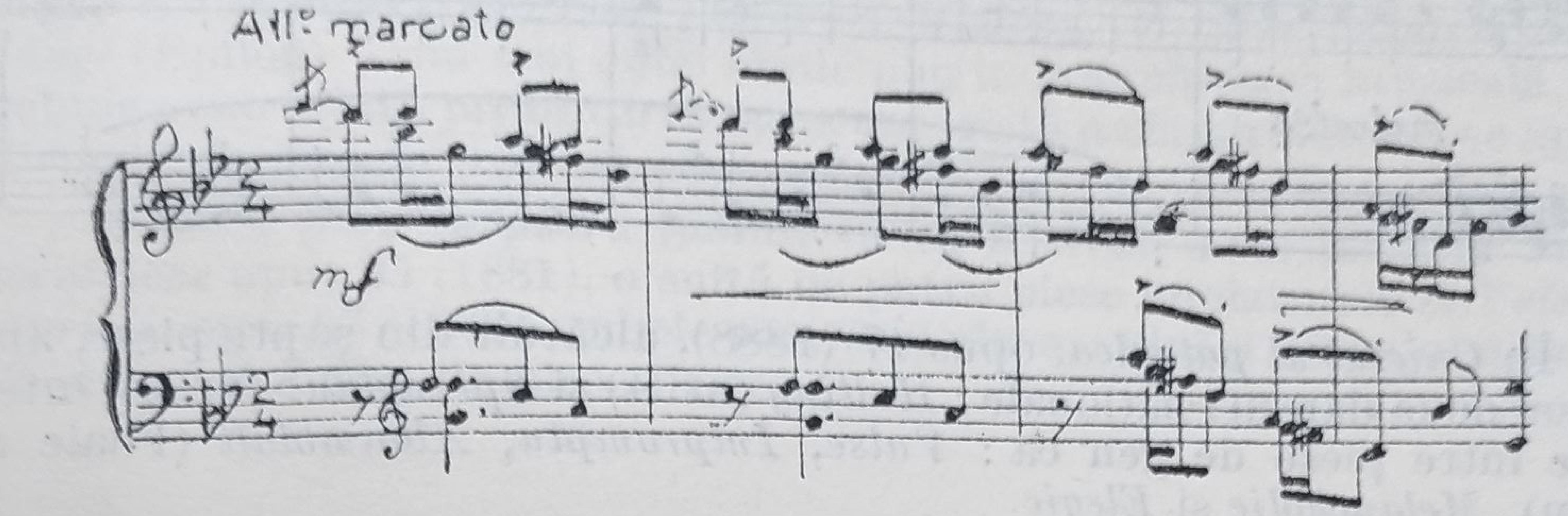
Depășind cadrul intimist, Grieg conferă pieselor sale un farmec poetic general, pentru că impresia primită îi stimulează fantezia și imaginația, determină forma pieselor și mijloacele de expresie, de cele mai multe ori apropiindu-l de frumusețea folclorului norvegian, înnobilând astfel miniatura romantică pentru pian cu noutăți și originalitate de specificitate națională ce apar sub multiple și variate aspecte.

Orientarea spre specificul național se realizează treptat. Astfel, în *Caietul întâi*, opus 12 (1867), alcătuit din opt piese, alături de cele de factură tradițională ca *Arietta* (nr. 1) și *Albumblatt* (Filă de album, nr. 7), apar *Alfedans* (Dansul elfelor, nr. 4), *Folkewise* (Melodie populară, nr. 5), *Norsk* (Melodie norvegiană, nr. 6) *Faedrelandssang* (Cântecul patriei, nr. 8), bogate în elemente specifice naționale ca: pendularea major-minor (*Vals*, nr. 2, „norvegianizat"), colorit armonic arhaic (*Alfedans*, nr. 4), succesiuni de terțe descendente pe o pedală de cvintă.

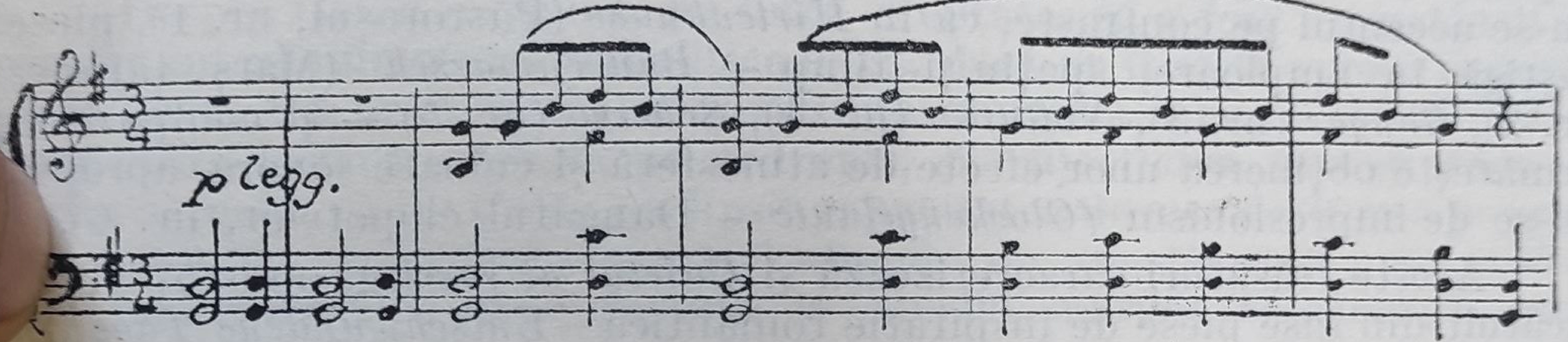
NORSK



În *Caietul al doilea* opus 38 (1883), alcătuit tot din opt piese, apar două dansuri naţionale caracteristice : *Hallingdans* (nr. 4)



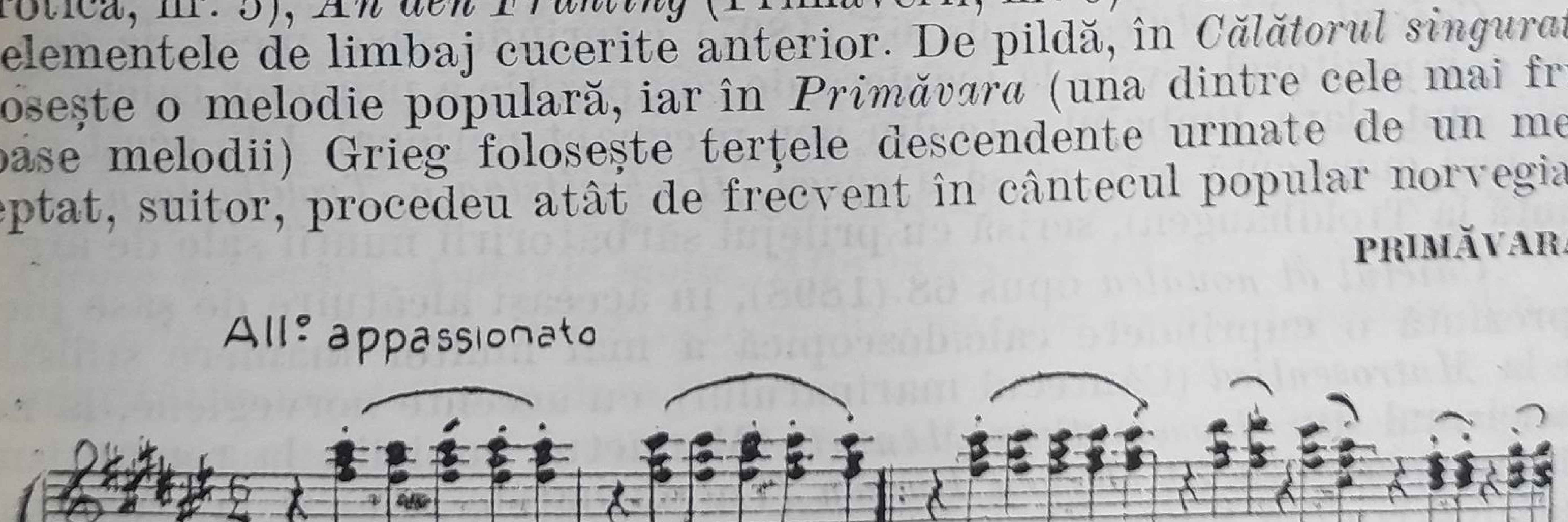
şi *Springdans* (nr. 5),

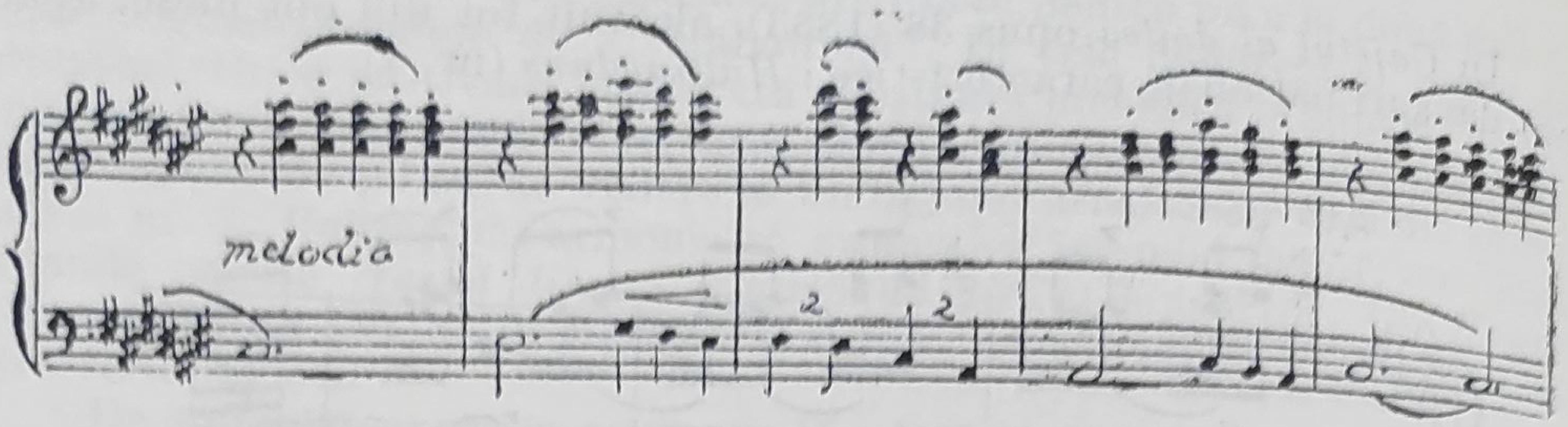


cu structura lor ritmico-melodică specifică, cu marea bogăţie şi varietate de accente asimetrice, alături de piese ca : *Elegie* (nr. 6), *Vals* (nr. 7) şi *Canon* (nr. 8).

Caietul al treilea op. 43 (1884), alcătuit din şase piese, considerat a fi cel mai realizat din seria celor zece, se impune prin factura pianistică complexă. Aici Grieg revine oarecum la programatismul romantic — *Schmetterling* (Fluturele, nr. 1), *Einsamer Wanderer* (Călătorul singuratic, nr. 2), *In der Heimat* (În patrie, nr. 3), *Vöglein* (Păsărica, nr. 4), *Erotik* (Erotica, nr. 5), *An den Frühling* (Primăverii, nr. 6) — fără însă a renunţa la elementele de limbaj cucerite anterior. De pildă, în *Călătorul singuratic* foloseşte o melodie populară, iar în *Primăvara* (una dintre cele mai frumoase melodii) Grieg foloseşte terţele descendente urmate de un mers treptat, suitor, procedeu atât de frecvent în cântecul popular norvegian.

PRIMĂVARA





În *Caietul al patrulea*, opus 47 (1888), alcătuit din șapte piese, apar din nou două dansuri naționale : *Halling* (nr. 4) și *Springtanz* (nr. 6), intercalate între piese de gen ca : *Valse*, *Impromptu*, *Albumblatt* (Foaie de album), *Melancholie* și *Elegie*.

Începând cu *Caietul al cincilea* opus 54 (1891), alcătuit din șase piese, limbajul muzical al lui Grieg intră într-o nouă fază. Mijloacele sale de expresie se îmbogățesc prin lărgirea paletei timbrale și armonice, punându-se accentul pe contraste, ca în *Hirtenknabe* (Păstorașul, nr. 1), piesele câștigă în amploare, spațiu și timp — *Bauernmarsch* (Marș țărănesc, nr. 2), *Gangar* (nr. 3), *Notturno* (nr. 4), *Scherzo* (nr. 5) — și compozitorul urmărește obținerea unor efecte de atmosferă și culoare sonoră, apropiindu-se de impresionism *(Glockengelaute* — Dangătul clopotelor, nr. 6).

Aceste trăsături caracterizează și *Caietul al șaselea*, opus 57 (1893), alcătuit din șase piese de inspirație romantică—*Entschwundene Tage* (Zile de odinioară), *Gade*, *Ilusion*, *Geheimnis* (Taina), *Sie tanzt* (Ea dansează), *Heimweh* (Dorul de patrie)—, în care limbajul impresionist apare mult mai evident și mai clar conturat. Interesante sunt și armoniile de cvarte și cvinte pe care le utilizează (ex. piesa *Ilusion*).

În *Caietul al șaptelea* opus 62 (1895), alcătuit tot din șase piese, orientarea impresionistă este mult mai evidentă atât prin programatismul pieselor, cât mai ales prin limbajul muzical eterogen în care, alături de procedeele tradiționale, Grieg utilizează și elemente noi, ca în *Traumgesicht* (Viziune, nr. 5), menținută într-o permanentă instabilitate tonală, cu inflexiuni modale și sonorități transparente, caracteristice.

Caietul al optulea, opus 65 (1897) cuprinde șase piese de gen în care compozitorul revine la maniera de compoziție a primelor caiete. Formele sunt clare, limbajul este din nou pregnant național. Din acest caiet, cea mai cunoscută este piesa a șasea, *Hochzeitstag a Troldhaugen* (Zi de nuntă la Troldhaugen), scrisă cu prilejul sărbătoririi nunții sale de argint.

Caietul al nouălea opus 68 (1898), în aceeași alcătuire de șase piese, reprezintă o cuprindere caleidoscopică a mai multor maniere stilistice. De la *Matrosenlied* (Cântecul marinarului), cu accente norvegiene, la neoclasicismul din *Grossmutters Menuett* (Menuetul bunicii), la romantismul schumannian din *Zu deinen Füssen* (La picioarele tale) și la patetismul ceaikovskian din *Valse mélancolique* (Vals melancolic).

,,*Caietul zece și ultimul*'', după expresia lui Greeg [386], opus 71 (1901), încheie un drum lung, parcurs de-a lungul celor șaizeci și șase de piese. Se pare că un punct limită fusese atins, că de acest punct limită era con-

[386] Vezi E. Dolinescu, *Grieg*, Editura Muzicală, București, 1964, pag. 128.

știent însuși compozitorul atunci când afirma : „Acest gen de muzică nu trebuie să mai fie continuat". Și nu l-a mai continuat : cele șapte piese — *Es war einmal* (A fost odată), *Sommerabend* (Seară de vară), *Kobold* (Spiriduși), *Waldesstille* (Liniștea pădurii), *Halling*, *Vorüber* (Apus) și *Nachklänge* (Epilog) — nu mai aduc nimic nou în gramatica sa muzicală. Poate trebuie evidențiată presimțirea oarecum tristă a sfârșitului ce i se apropia, afirmată de piesele *Apus* și *Epilog*.

Pentru pian la patru mâini, Grieg a creat două lucrări : *Dansuri norvegiene* opus 35 (1881), o suită de patru piese miniaturale și *Valsuri — capricii*, opus 37 (1883) ambele păstrând alura, stilul și limbajul muzical al *Caietului al doilea* de piese lirice.

uzica de cameră

Despre Grieg se spune, pe bună dreptate, că a fost un strălucit reprezentant al miniaturii romantice și că, dacă ar fi scris numai lieduri și piese lirice, tot ar fi rămas în conștiința muzicală a lumii. Se afirmă, de asemenea (de data aceasta pe nedrept), și majoritatea monografilor săi susțin aceasta, că lui Grieg i-a lipsit capacitatea de a se desfășura pe spații sonore ample, explicându-se astfel absența din creația sa a unor arhitecturi monumentale, dimensionate la nivelul marilor construcții sonore contemporane lui. E adevărat că nu a creat decât o singură simfonie [387], simțind o chemare puternică, intimă, constantă și de lungă durată pentru miniaturile romantice, dar printre ele el a avut și câteva rostiri ample, de largă respirație ; și acestea tocmai în genul atât de complex al muzicii de cameră, pe care îl abordează încă din primii ani ai activității sale de compozitor, revenind apoi, de câteva ori pe parcursul anilor, străduindu-se să dea noi sensuri unor genuri și forme tradiționale. O sonată pentru pian, trei sonate pentru vioară și pian, o sonată pentru violoncel și pian și două cvartete de coarde, acesta este bilanțul creației camerale a lui Edvard Grieg.

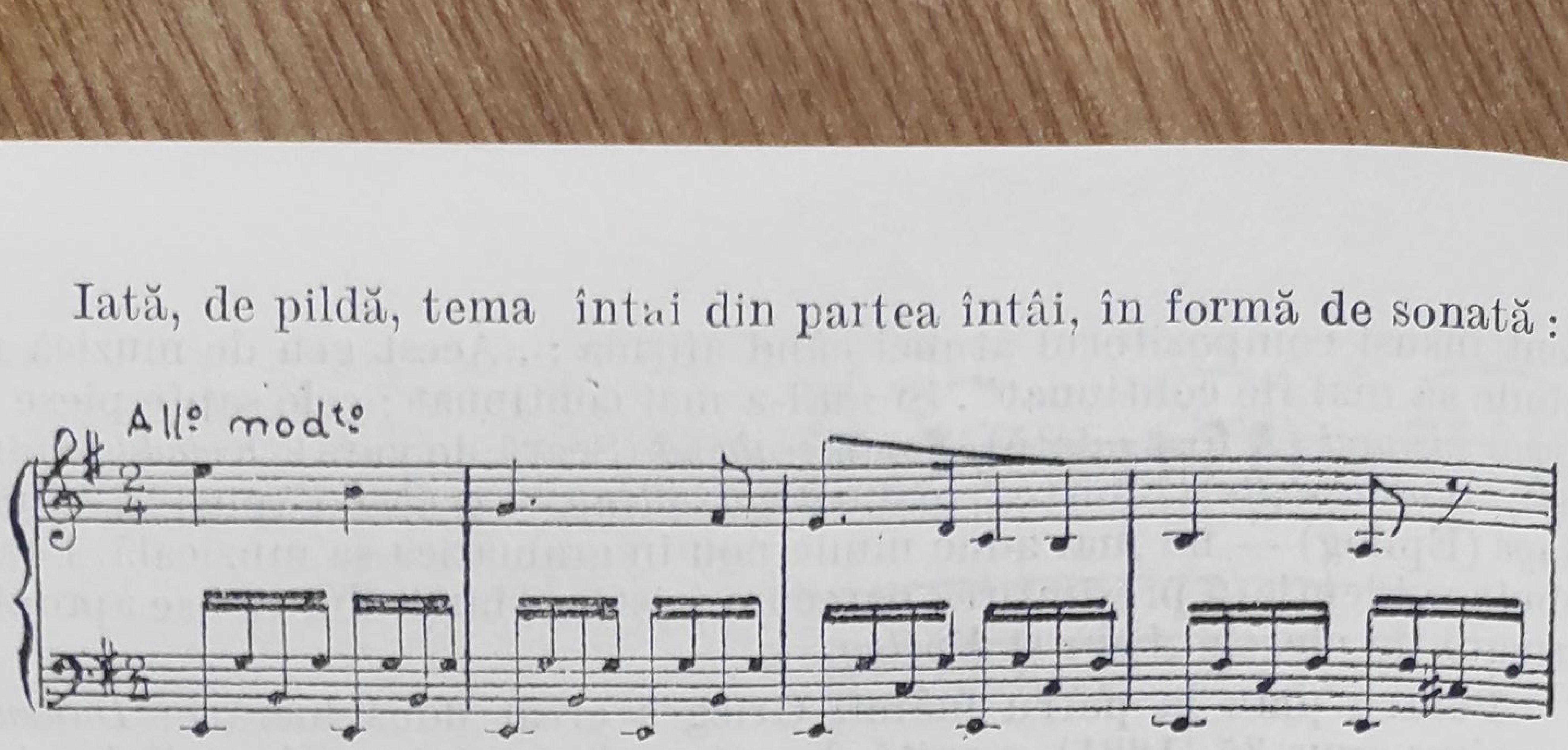
Sonata pentru pian opus 7, în la minor (1865), dedicată lui Niels Gade, a fost creată la Copenhaga, într-o atmosferă de puternic entuziasm și elan componistic, sub influența principiilor grupului de la societatea *Euterpe*. Astfel că, după tiparul tradițional de sonată pe care și-l însușise la Conservatorul din Leipzig, Grieg creează o arhitectură cvadripartită (*Allegro moderato*, *Andante molto*, *Alla minuetto ma poco più lento*, *Final. Molto allegro*), în care urmărește realizarea unei expresii deduse din particularitățile muzicii populare.

Temele în general sunt simple în alcătuirea lor și au acea pregnanță caracteristică dată de formulele melodice și de ritmurile specifice norvegiene.

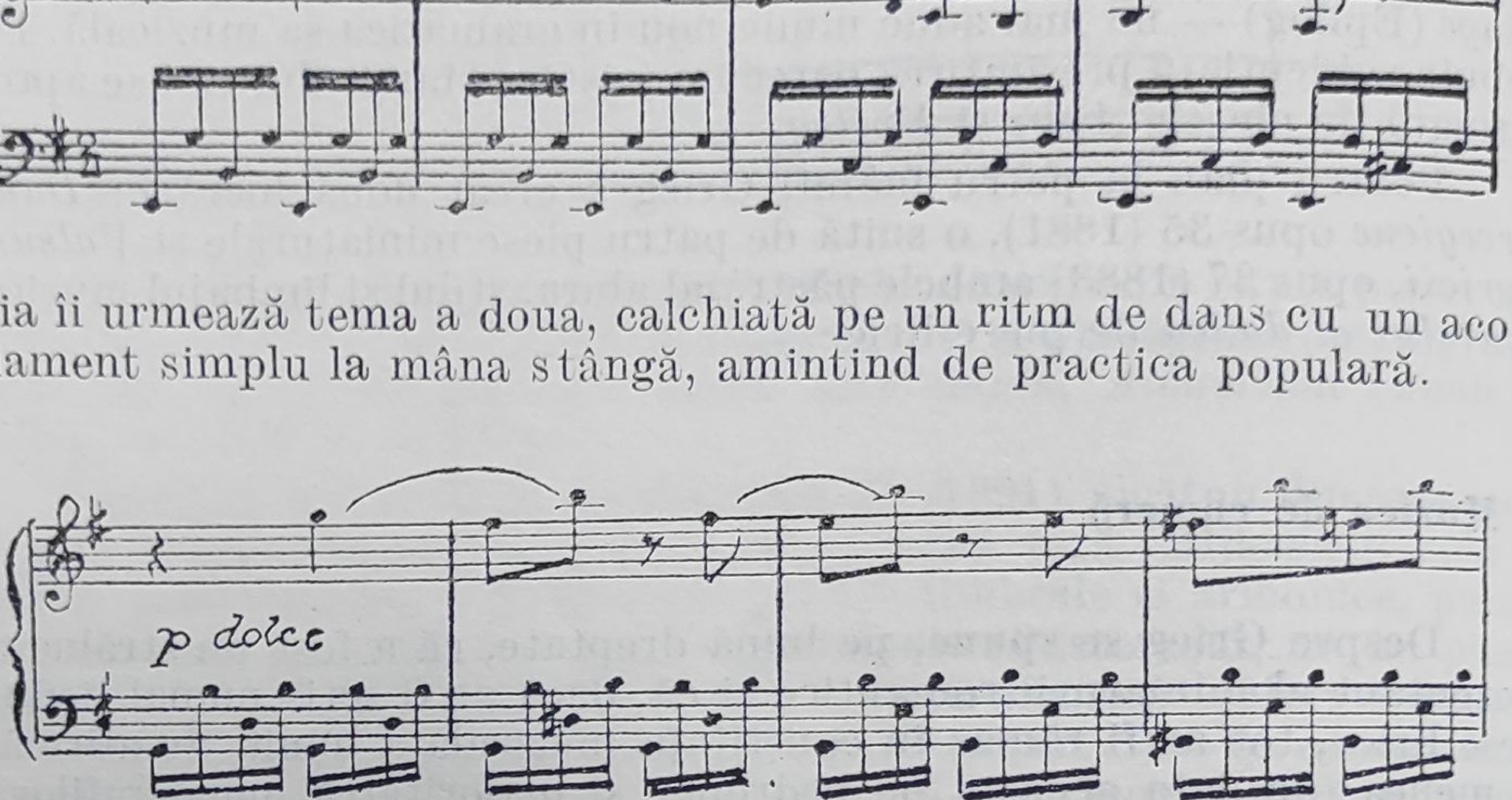
---

[387] În 1863, la Copenhaga, la îndemnul lui Niels Gade, Grieg a scris o simfonie în patru părți. Nemulțumit de realizarea sa, Grieg a prelucrat pentru pian la patru mâini două părți ale simfoniei, publicând-o sub denumirea de *Două piese simfonice*, opus 14 (*Adagio cantabile* și *Allegro energico*).

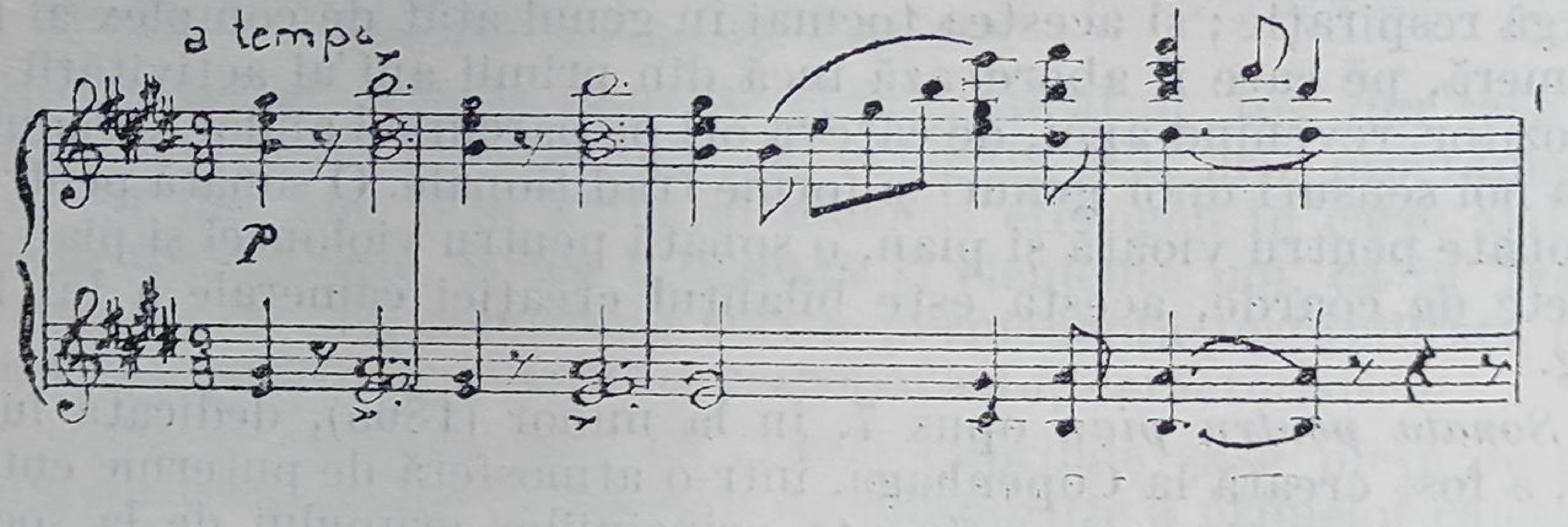
Iată, de pildă, tema întâi din partea întâi, în formă de sonată:



căreia îi urmează tema a doua, calchiată pe un ritm de dans cu un acompaniament simplu la mâna stângă, amintind de practica populară.



Rezonanțe folclorice pot fi sesizate și în partea a doua, *Andante molto*, dar mai pregnant ele apar în trio-ul părții a treia, *Alla minuetto*, cu structurile de terță atât de frecvent utilizate în cântecele populare norvegiene,



și apoi în *Finalul. Molto allegro*, cu ritmica sa dansantă de $\frac{6}{8}$ menținută invariabil până la sfârșitul sonatei.

Trăsături stilistice proprii evidențiază și *Sonata pentru pian și vioară, în fa major*, opus 8 (1865), creată tot la Copenhaga, imediat după *Sonata pentru pian*, și prezentată în cadrul concertelor societății *Euterpe*, viu comentată în ziarele vremii pentru muzica sa nouă, bizară, „ciudată și lipsită de formă" [388]. Această lipsă de formă este dată de libertatea cu care operează compozitorul în organizarea structurilor sonore în cadrul celor trei secțiuni *Allegro con brio*, *Allegretto quasi Andantino* și *Allegro molto vivace*, de noua formă de tip rapsodic pe care o propune ca o nouă

[388] Elsa v. Zschinsky-Trotler, *Edvard Grieg, Briefe an die Verleger der Edition Peters, 1866–1907*, Leipzig – C. F. Peters, 1932, pag. 7.

tipologie în estetica sonatei romantice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Fără a afişa un stil unitar, fiind sesizabile influenţele muzicii romantice germane, muzica sonatei prezintă totuşi unele elemente noi ce-l definesc pe compozitor, cum ar fi pendularea major-minor, realizată prin dese şi surprinzătoare alterări ale terţei, prin teme lirice, de factură pastorală, nordică, prin preferinţa pentru anumite formule ritmice (trioletul), prin predilecţia pentru pedalele de tonică şi dominantă.



De o surprinzătoare modernitate este partea a doua, *Allegretto quasi andantino*, în care profunzimea expresiei este dată de însăşi simplitatea scriiturii muzicale, desprinsă din practica violonistică populară, ajungând ca în secţiunea mediană (în trio) să folosească unele procedee specifice practicii populare instrumentale.

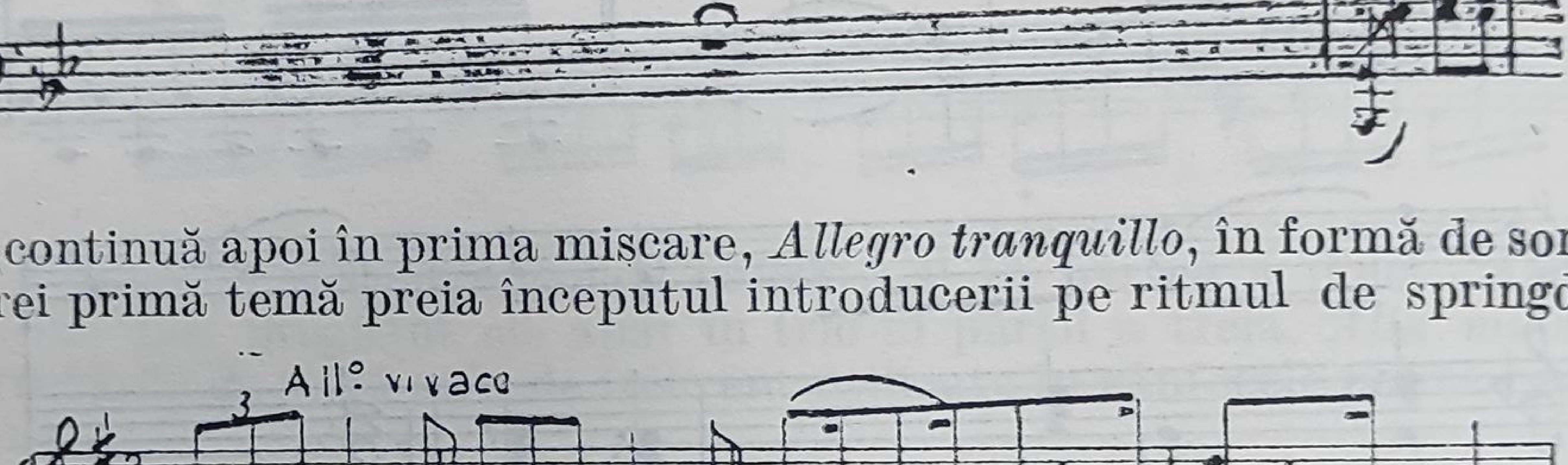
Sonata însă nu este încă ceea ce dorea compozitorul. Astfel că drumul este continuat în *Sonata nr. 2 pentru pian şi vioară, în sol major*, opus 13 (1867), pe care o dedică prietenului său, compozitorul Johann Svendsen. Deşi aflată doar la doi ani de prima, *Sonata în sol major* reprezintă un stadiu nou, superior, de maturizare a concepţiei componistice a compozitorului, preocupat de realizarea unei muzici naţionale autentice.

Păstrând formele clasice, tradiţionale, Grieg creează o lucrare în care caracterul naţional este mult mai pregnant reliefat, prin grefarea cu intenţie şi în mod conştient, deliberat, a substanţei populare. Scrisă tot într-o alcătuire tripartită *(Lento doloroso. Allegro tranquillo, Allegretto tranquillo, Allegro animato)*, sonata, mult mai riguros organizată în planul formei, afirmă pregnant specificul naţional, norvegian.

Acesta apare în introducerea *Lento doloroso* în sol minor, o melodie liberă de factură improvizatorică

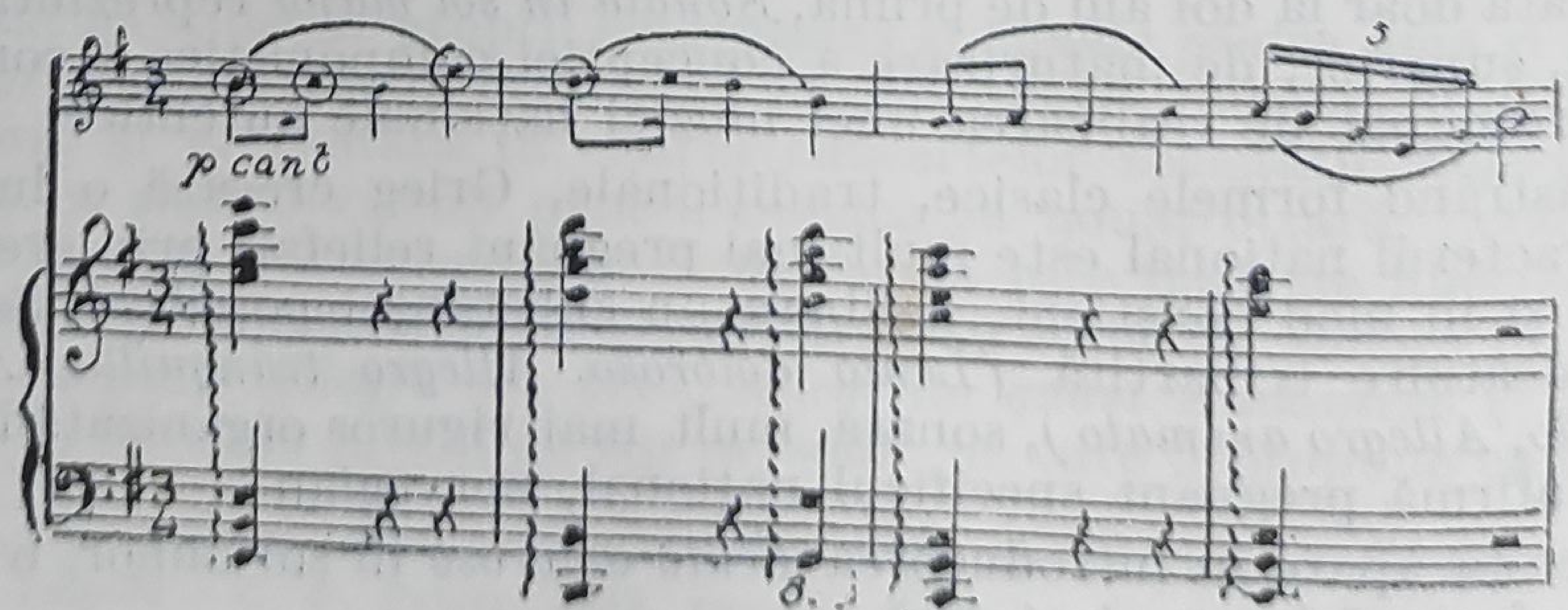


și se continuă apoi în prima mișcare, *Allegro tranquillo*, în formă de sonată, a cărei primă temă preia începutul introducerii pe ritmul de springdans,



fiind urmată de tema a doua, expusă de vioară, o temă nostalgică în caracter de baladă, acompaniată armonic de pian.

Același specific îl păstrează și în partea a doua, *Allegretto tranquillo*, un lied tripartit în mi minor, a cărui primă secțiune este construită pe temeiul primelor sunete ale temei întâi din prima parte, într-o expresie specifică nordică, dată atât de conturul melodic, cât și de acompaniamentul arpegiat al pianului, de ritmica bogată în triolete, sextolete și septolete.



Partea a treia, *Allegro animato*, în formă de sonată, într-o desfășurare năvalnică, păstrează specificul național atât în alcătuirea melodică și ritmică, cât și în expresie. Tema întâi, derivată din tema inițială, păstrează aceeași factură folclorică, fiind deosebit de pregnantă prin caracterul dansant și prin acompaniamentul în cvinte. Tema a doua, și aici, are rolul de element contrastant, întrerupând desfășurarea impetuoasă, creând pentru un moment o stare de liniștire, de nostalgie, după care în reexpoziție reapare tema inițială.

Creată după principiul ciclic (înaintea lui C. Franck !), *Sonata pentru vioară și pian în sol major*, opus 13, prin elementele sale melodico-ritmice de factură folclorică, prin armonia sa modală, prin arhitectura sa, se înscrie ca prima sonată națională norvegiană de valoare universală [389].

Sonata nr. 3, pentru pian și vioară, în do minor, opus 45 (1887), compusă la Troldhaugen și dedicată pictorului Franz von Lenbach, este ultima lucrare amplă a lui Grieg, ,,o creație de adâncă maturitate, de definitivă cristalizare a stilului compozitorului în domeniul muzicii de cameră'' [390].

Spre deosebire de cele anterioare, *Sonata în do minor* se distinge prin caracterul său pasional, prin suflul său grandios, prin opunerea particularizantă distinctivă a contrastelor tematice, prin accentuarea prelucrărilor motivice, prin intensa simfonizare a materialului tematic.

Alcătuită tot din trei părți *(Allegro molto ed appassionato, Allegretto espressivo alla Romanza* și *Allegro animato)*, sonata, din punct de vedere al formei, poate fi considerată drept cea mai clasică din câte a creat Grieg. Astfel, partea întâi, *Allegro molto ed appassionato*, este în formă de sonată concepută în manieră romantică, cu teme pregnante de larg suflu, prima eroică, viguroasă și avântată,



a doua lirică, de expresie nordică, subliniată armonic prin modulații îndepărtate (sol minor, sol bemol major, mi major). De remarcat dezvoltarea, una dintre cele mai reușite din întreaga creație de cameră a lui Grieg, realizată prin opunerea dialectică a contrariilor sonore prezentate în expoziție.

---

[389] Niels Gade, după ce a ascultat sonata, i-a spus lui Grieg următoarele : ,,Scumpe Grieg, trebuie totuși să faci sonata următoare mai puțin norvegiană''. La care Grieg a răspuns : ,,Dimpotrivă, domnule profesor, următoarea lucrare să fie și mai norvegiană''.

[390] Elisabeta Dolinescu, op. cit., pag. 109.

Partea a doua, *Allegretto espressivo alla Romanza*, este o piesă de gen de o expresie aparte, dată de factura vocală a secţiunii iniţiale, ce contrastează cu episodul dansant al B-ului.

Partea a treia, *Allegro molto*, are o formă aparte, de sonată fără dezvoltare, construită pe baza a două teme: prima viguroasă, de dans bărbătesc, ce se desfăşoară invariabil pe acompaniamentul simplu al treptelor principale, a doua imnică, într-o desfăşurare solemnă, ce impune ca necesară readucerea secţiunii iniţiale.

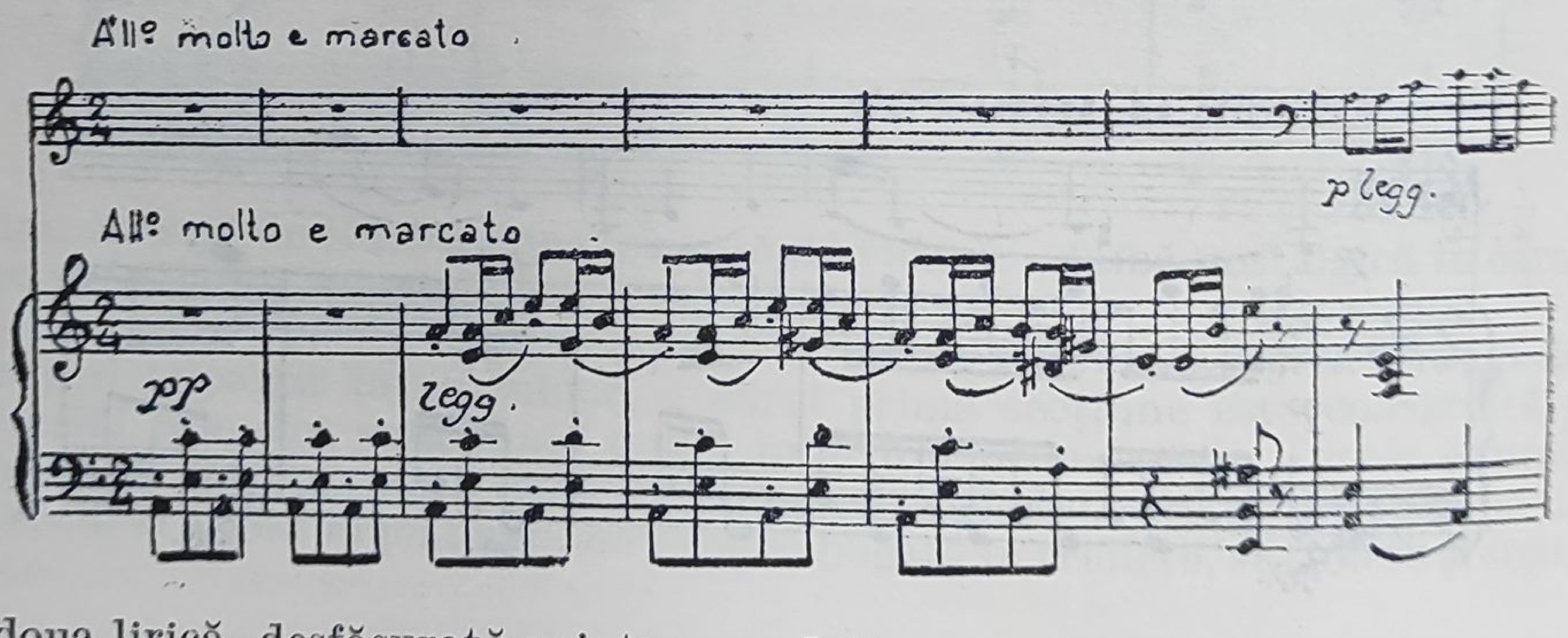
În ansamblu, *Sonata* opus 45 de Grieg se înscrie ca o realizare de seamă, remarcabilă prin simplitatea, claritatea, bogăţia de idei şi modalităţile proprii specifice naţionale de exprimare.

Sonata pentru pian şi violoncel, în la minor, opus 36 (1883), scrisă pentru fratele său John — un violoncelist virtuos căruia i-a şi dedicat-o — este una dintre cele mai puţin realizate în comparaţie cu celelalte dintre lucrările de cameră ale lui E. Grieg.

Consecvent concepţiei sale estetice, Grieg îşi construieşte sonata tot din trei părţi *(Allegro agitato, Andante molto tranquillo, Allegro)*. Prima parte, în formă de sonată, pare lipsită de forţă şi dinamism, creând o uşoară impresie de monotonie, dată de respiraţia largă a temelor.

Mult mai pregnantă este partea a doua, un lied tripartit, remarcabil prin lirismul melodiilor, prin inventivitatea şi fineţea înlănţuirilor armonice, prin expresia lor dureroasă.

În contrast cu părţile anterioare, finalul (considerat a fi una dintre cele mai realizate pagini din creaţia de cameră a lui Grieg) se impune prin măiestria realizării formei de rondo-sonată, pe baza unor teme concise dar pregnante, prima de dans popular,



a doua lirică, desfăşurată printr-o gradaţie ascendentă, prin multiple procedee de variere şi secvenţare motivică, de amplificare ritmică şi dinamică, până în final.

Cvartetul de coarde în sol minor, opus 27 (1878), dedicat prietenului său, violonistul Robert Heckmann din Köln, reprezintă un adevărat eveniment în muzica de cameră din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Acest cvartet a devenit una dintre cele mai populare lucrări ale genului, un model de înţelegere şi de continuitate a unor tradiţii, în forme noi viabile. Lui Grieg i-a fost indiferentă estetica brahmsiană şi a rămas departe de alte direcţii stilistice romantice, mergând oarecum pe ideea „convertirii

cvartetului de coarde ca gen într-o frescă, cu cicluri de imagini grupate în interiorul unei forme monumentale." [391]

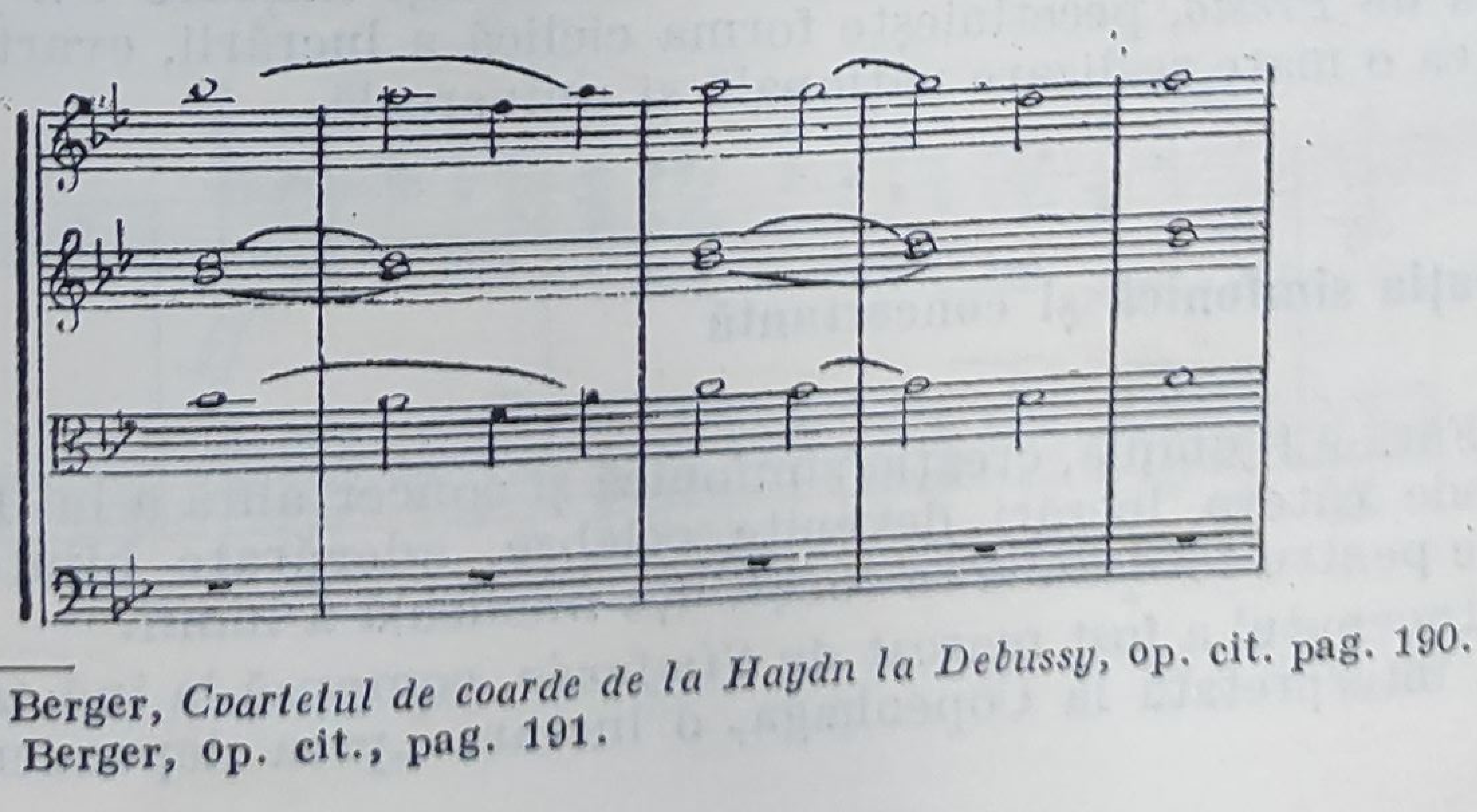
Aceste cicluri de imagini la Grieg iau forma unor tablouri ce se succed într-o ordine a cărei logică este determinată de însăşi natura poetică şi structura psihică a compozitorului, de apartenenţa sa la o anumită cultură muzicală.

Cvartetul lui Grieg, „un veritabil prototip epic, mesager al nordului în colocviul european asupra specificităţii în contextul romantismului târziu" [392], este alcătuit din patru părţi : I. *Un poco Andante-Allegro molto ed agitato ;* II. *Romanze. Andantino-Allegro agitato ;* III. *Intermezzo. Allegro molto marcato ;* IV. *Finale. Lento-Presto al Saltarello.*

Prima parte, *Un poco Andante-Allegro molto ed agitato*, debutează cu o introducere lentă, al cărei început în unison expune melodia liedului *Cântecul muzicantului* (opus 25 nr. 1), pe versuri de Ibsen, după care urmează *Allegro molto ed agitato*, în formă de sonată, într-o desfăşurare baladescă construită din mai multe momente, constituite ca adevărate evenimente sonore. La baza acesteia stau cele două teme-personaje : prima, de factură şi expresie fantastică, expusă în *pp*,



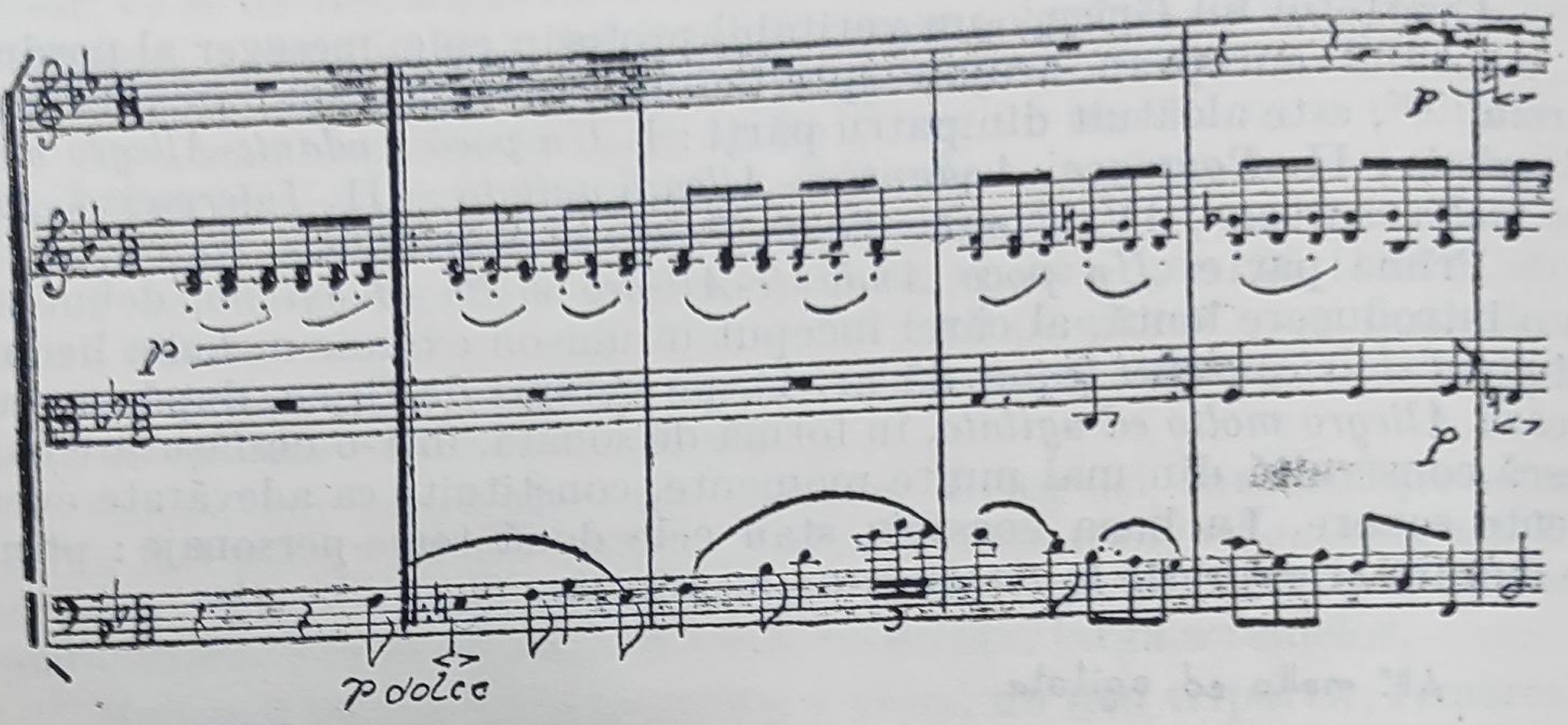
cu creşteri continue în blocuri sonore până la *fortissimo*, cu sonorităţi spaţializate pe patru octave, a doua, contrastantă, dedusă din tema iniţială a introducerii, lirică şi calmă la început,



[391] W. G. Berger, *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, op. cit. pag. 190.
[392] W. G. Berger, op. cit., pag. 191.

pentru ca apoi să fie și ea transfigurată ritmic și armonic în cadrul prelucrărilor și dezvoltărilor, în structuri a căror devenire este continuă.

Partea a doua, *Romanze. Andantino*, în formă de lied ABA contrastează vehement față de evenimentele anterioare. Tema lirică expusă de violoncel



este încărcată de sensuri și semnificații. Secțiunea mediană, *Allegro agitato*, construită pe baza motivului inițial din introducere aduce un puternic contrast.

Remarcabilă pagină cvartetistică, încărcată de originalitate, este partea a treia, *Intermezzo*, un scherzo romantic prin structura sa, realizat din îmbinarea armonioasă a ritmului ternar specific unor dansuri norvegiene, cu melodica avântată, de substanță, dedusă de asemenea din tema inițială a introducerii.

Partea a patra, *Finale*, adevărată culminație a întregii lucrări debutează cu o secțiune *Lento*, construită pe baza motivului inițial, fiind urmată de *Presto al Saltarello*, explozie de ritm și veselie, fiind construită din elementele tematice inițiale, încarnate ritmului zglobiu al exuberantului dans de origine italiană, tarantella. Scriitura densă, sonoritățile într-o continuă amplificare determină factura orchestrală a părții ce se încheie în sol major.

Revenirea temei introductive, în aceeași mișcare *Un poco Andante* urmată de *Presto*, pecetluiește forma ciclică a lucrării, cvartetul înscriindu-se ca o mare realizare națională și universală.

4. Creația simfonică și concertantă

Fără a fi amplă, creația simfonică și concertantă a lui Edvard Grieg cuprinde câteva lucrări devenite celebre, adevărate bijuterii muzicale intrate pentru totdeauna în conștiința muzicală a lumii.

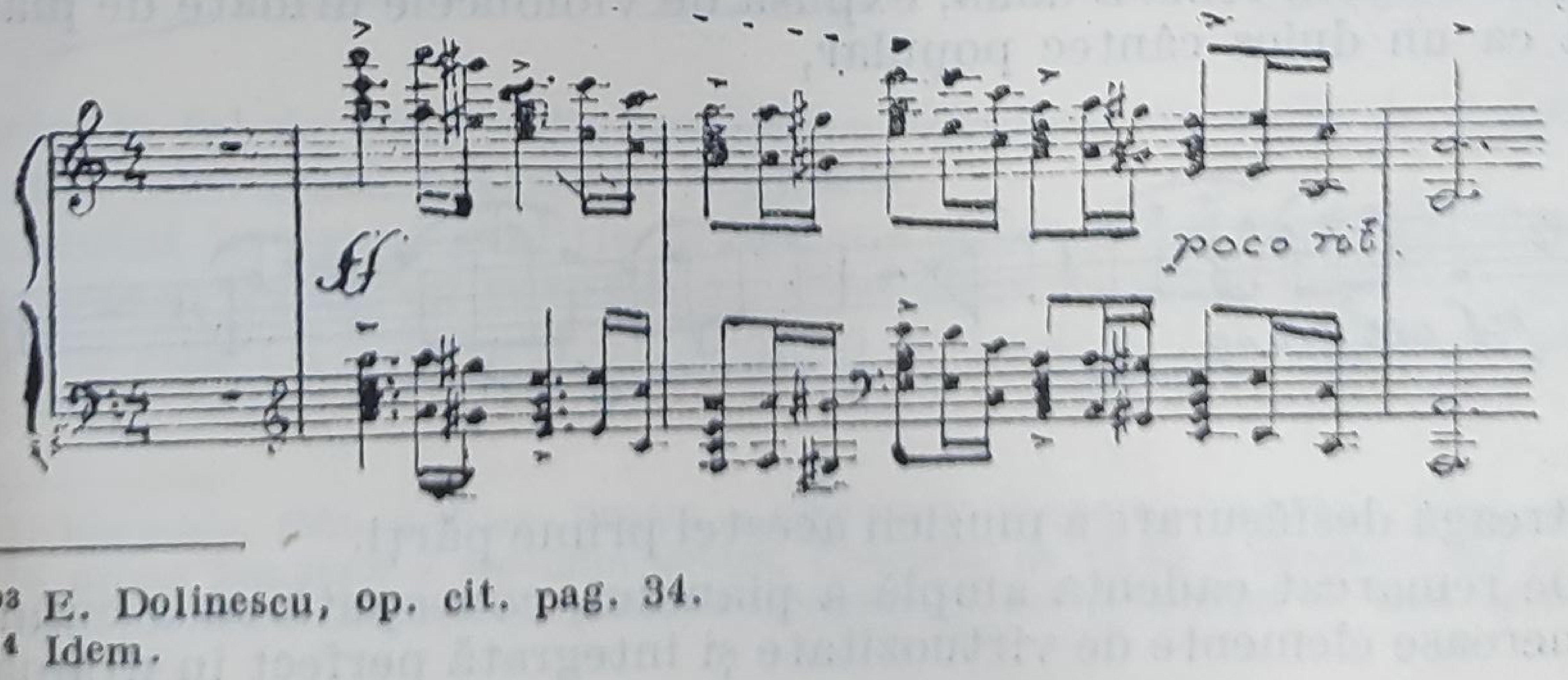
Începutul a fost marcat de *Simfonia*, compusă la îndemnul lui Niels Gade, interpretată la Copenhaga, o lucrare „prea dependentă de Schu-

mann'' [393], pe care Grieg a considerat-o nereprezentativă, astfel că două părţi din ea, *Adagio cantabile* şi *Allegro energico*, au fost reunite sub denumirea de *Două piese simfonice* opus 14 pentru pian la patru maini şi publicată ca atare.

A urmat apoi uvertura *Im Herbst* (Toamna), opus 11 (1865), pe care a dedicat-o lui Niels Gade — prima lucrare simfonică a lui Grieg considerată demnă de a purta semnătura sa, o lucrare programatică în care predomină descrierile naturaliste (furtuna în ambianţa nordică), o piesă romantică cu multe elemente intonaţionale şi ritmice populare (motive scurte, semnale caracteristice, combinaţii timbrale), pe care Grieg a refăcut-o în 1888, dându-i forma definitivă sub care este cunoscută astăzi.

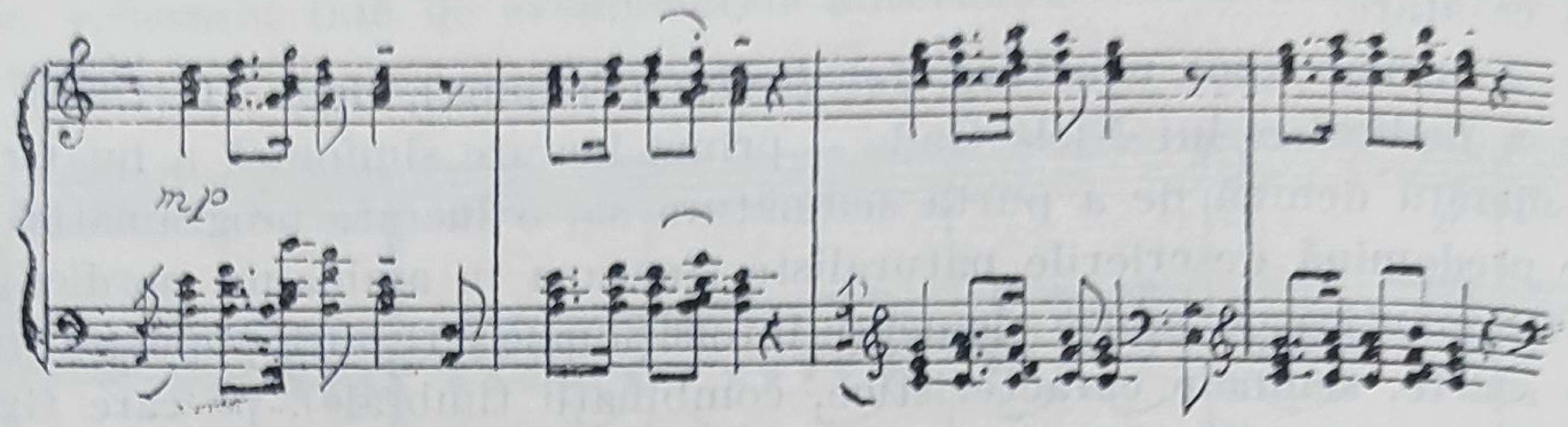
Marea popularitate şi celebritatea i-au fost aduse însă de *Concertul pentru pian şi orchestră, în la minor*, opus 16 (1868), apreciat în epocă drept ,,unul dintre cele mai bune concerte pentru pian'' [394], adevărat model de sinteză între naţional şi universal, de continuitate şi de dezvoltare creatoare a genului concertant, de măiestrie componistică şi accesibilitate. Scris la vârsta când Grieg avea 25 de ani, *Concertul* nu putea să nu treacă pe lângă creaţii similare, primind infuzia romantică de tip Schumann şi Chopin, dar aceasta cu destulă moderaţie, pentru că lucrarea este străbătută de suflul muzicii naţionale norvegiene şi, prin mii de alveole, respiră parfumul muzicii populare (intonaţii melodice, structuri ritmice şi combinaţii timbrale). Ascultând muzica concertului, nu poţi să nu simţi întreaga măreţie a peisajului septentrional, într-atât de puternică este forţa de expresie şi evocatoare a muzicii concertului.

Aceasta este dată de numeroasele intonaţii melodice, structuri ritmice şi combinaţii timbrale, presărate cu generozitate de-a lungul concertului. Ele apar mai întâi în prima parte, *Allegro molto moderato*, în scurta introducere, în elementul cadenţial al pianului, în a cărui structură intră o serie de terţe descendente impunând de la început caracterul popular norvegian,

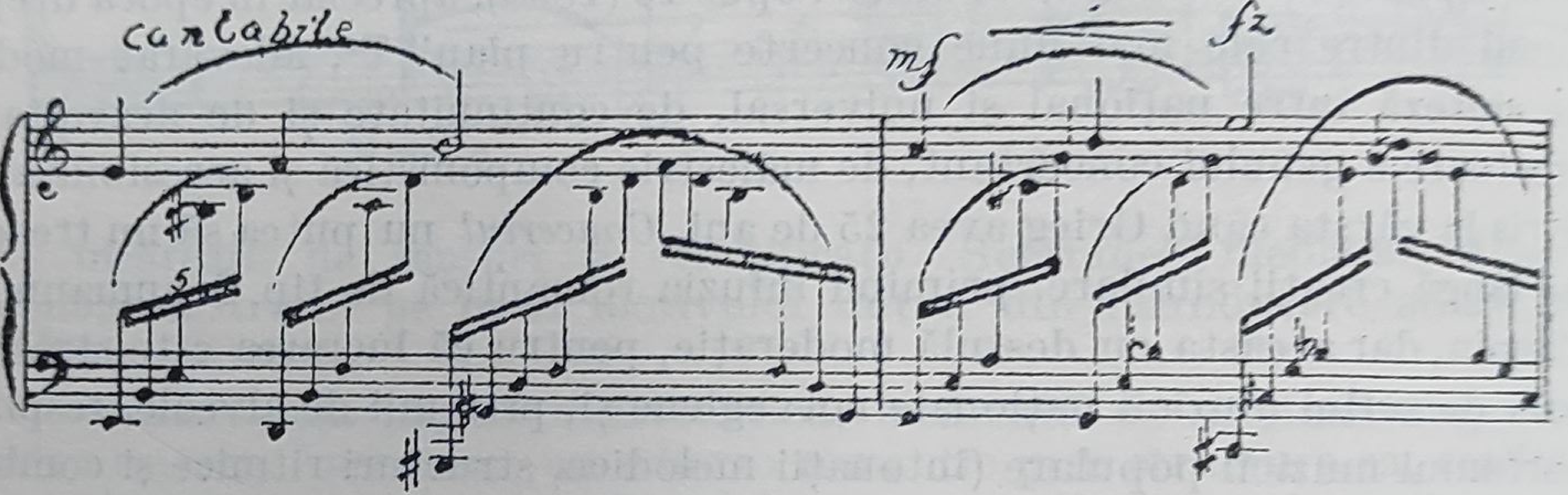


[393] E. Dolinescu, op. cit. pag. 34.
[394] Idem.

în tema întâi, ce urmează imediat, expusă mai întâi de orchestră, reluată apoi de pian, alcătuită din două elemente : unul ritmico armonic,

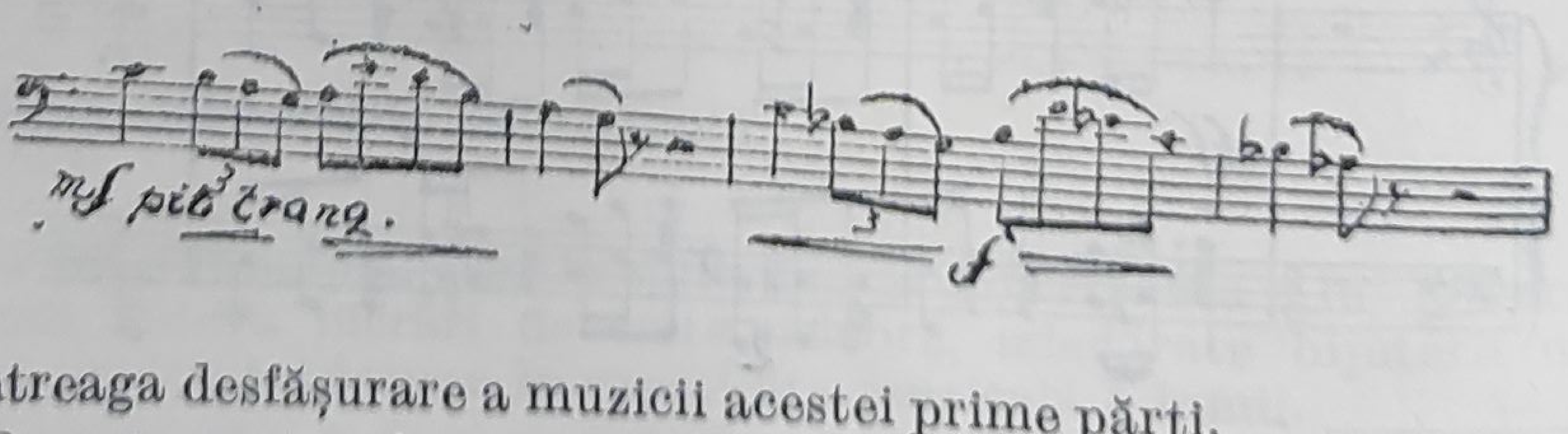


celălalt melodic,





în puntea *Animato*, construită pe ritmul viguros al dansului popular norvegian, *halling*, în tema a doua, expusă de violoncele urmate de pian, concepută ca un duios cântec popular,



și în întreaga desfășurare a muzicii acestei prime părți.

De remarcat cadența amplă a pianului, concepută ca o culminație, cu numeroase elemente de virtuozitate și integrată perfect în dramaturgia

concertului, o cadență care „îl consacră pe Grieg ca pe un mare poet epico-dramatic al patriei sale" [395].

Apar apoi în partea a doua — *Adagio* —, în forma de lied simplu ABA. Aici nuanța generală și expresia este cea a unei balade nordice. Meditația profundă și elevată este dominantă de la începutul până la sfârșitul părții, întărită fiind de comentariul pianului conceput în stil improvizatoric, o adevărată dantelărie sonoră, sugestivă, de un farmec aparte.



Și, în sfârșit, ele domină partea a treia, *Allegro moderato molto e marcato*, în formă liberă de rondo-sonată, prin melodia și ritmica dansurilor populare, mai întâi un *halling* viguros și bine ritmat, cu accente, „sălbatice", constituit ca un refren,



apoi altele, la fel de bine individualizate, formând un ciclu de dansuri ce sugerează o adevărată petrecere populară.

Executat în primă audiție la Copenhaga la 3 aprilie 1869, *Concertul* de Grieg a fost primit cu entuziasm, fiind apoi frecvent înscris în programul marilor concerte de pretutindeni, și în repertoriul marilor pianiști ai lumii [396].

---

[395] I. Kremlev, *Edvard Grieg. Studiu asupra vieții și operei*, Moscova, 1958, pag. 68.

[396] În prima jumătate a secolului nostru, *Concertul* de Grieg a cunoscut cea mai strălucită afirmare mondială datorită magistralei interpretări, unică în felul ei, dată de Dinu Lipatti (1917—1950).

Alături de uvertura *Toamna* și *Concertul pentru pian și orchestră* creația simfonică a lui Grieg mai cuprinde : suita *Fra Holbergs Tid* [397] (Din vremea lui Holberg) opus 40 (1884), o lucrare ce nu-l reprezintă pe compozitor, scrisă în stil neoclasic, în spiritul muzicii baroce, o suită pentru orchestră de coarde, alcătuită din *Preludiu*, *Sarabandă*, *Gavotă*, *Arie* și *Rigaudon*, realizate în maniera lui Rameau și Couperin, cu influențe ale muzicii lui Bach, și *Dansurile simfonice pe teme norvegiene* opus 64 (1898), o suită de patru piese scrise în maniera dansurilor pentru pian.

5. Muzica de scenă

Există indicii din care rezultă că Grieg a fost permanent preocupat de întemeierea operei naționale. ,,Era dorința lui cea mai mare să realizeze o operă. El a primit din țară și din străinătate multe librete, însă nu i-a plăcut niciunul'' [398] preciza în 1908 Nina Grieg, soția sa.

Mai întâi s-a apropiat de scrierile lui Björnstjerne Björnson creând *Foran Sydens Kloster* (În fața porților mănăstirii), opus 20 (1871), o scenă dramatică pentru soliști, cor de femei și orchestră, după romanul *Arnljiot Gelline*, pe care i-a dedicat-o lui Liszt.

Apoi a creat muzica la drama *Bergliot*, remarcabilă prin dramatismul său și forța de sugestie, un veritabil poem simfonic, cu multe elemente de limbaj național, în ciuda unor influențe wagneriene. [399].

Mult mai apropiată de idealul său a fost muzica la drama populară *Sigurd Jorsalfar* de Björnson, din care Grieg a extras momentele cele mai izbutite și le-a publicat separat în *Două arii din Sigurd Jorsalfar*, opus 22 (1870), pentru bariton, cor de bărbați și orchestră, și în *Trei piese pentru orchestră (Introducere. În palatul regelui ; Visul Borghildei* și *Marș triumfal)*, din *Sigurd Jorsalfar*, opus 56 (1898).

Și iată că mult așteptatul eveniment — crearea operei naționale — era pe punctul de a se produce. Colaborarea cu Björnson l-a dus pe Grieg la începerea compunerii operei *Olaf Trygvason* (1873), care din păcate a rămas neterminată, compozitorul reușind să creeze doar trei scene, după care Björnson a plecat în Italia, întrerupând lucrul la libret. În zadar, în 1889, Björnson i-a propus compozitorului reluarea colaborării pentru terminarea operei. Grieg refuză, motivând că nu mai poate găsi firul inspirației. În același an, Grieg a revăzut cele trei scene și le-a publicat sub denumirea de *Scene* din *Olav Trijgvason* pentru soliști, cor mixt și orchestră, după drama de Björnson.

Un an mai târziu, după începerea operei *Olaf Trygvason*, în 1874, Ibsen îi propunea lui Grieg să scrie muzica la drama sa *Peer Gynt*.

În entuziasmul său, considerând piesa drept opera cea mai de seamă a lui Ibsen, Grieg a trecut la lucru, astfel că la 24 februarie 1876 a avut loc premiera, cu un succes deosebit.

---

[397] Compusă pentru aniversarea a 200 de ani de la nașterea lui Ludovic Holberg (1684—1754), poet și scriitor comic danez, născut la Bergen, supranumit ,,Molière al nordului''.

[398] Elisabeta Dolinescu, op. cit., pag. 70.

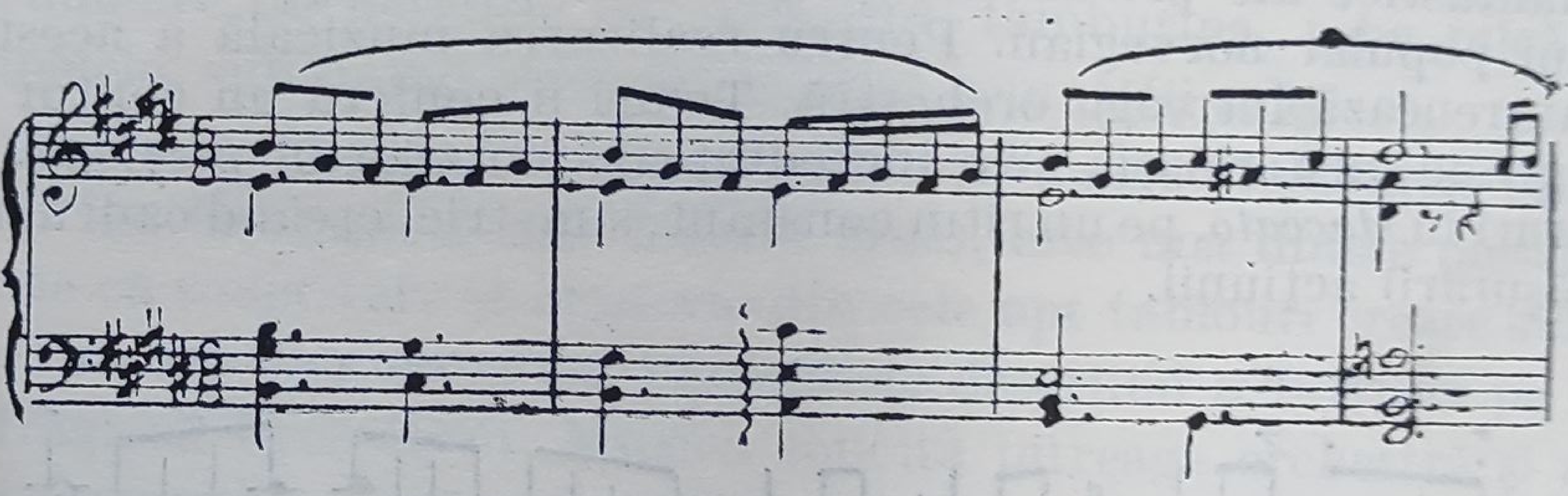
[399] În 1885 Grieg a publicat această muzică sub denumirea de *Bergliot*, opus 42, Declamație cu acompaniament de orchestră pe un text de B. Björnson.

Pentru această piesă a cărei acțiune se petrece în secolul al XIX-lea [400], Grieg a compus 23 de scene muzicale, punând accentul pe reliefarea trăsăturilor pozitive ale personajelor, pe descrierea unor imagini din natură și din viața oamenilor, din lirica lor de basm și fantastică.

Conștient de valoarea muzicii create, cunoscând răceala cu care a fost primită piesa lui Ibsen în străinătate, Grieg a extras din muzica de scenă la *Peer Gynt* opt scene și a alcătuit două suite simfonice a câte patru piese, care au făcut înconjurul lumii, trecând drept „cele mai prețioase perle din bijuteriile orchestrale ale lui Grieg." [401]

Suita întâi din Peer Gynt, opus 46 (1888), fără a respecta succesiunea tablourilor acțiunii scenice, cuprinde: *Morgenstemning* (Imaginea dimineții), *Aases Tod* (Moartea Aasei), *Anitras Tanz* (Dansul Anitrei) și *Dovregubbens Hall* (În palatul regelui munților).

În prima piesă, *Morgenstemning* (Imagini de dimineață), ni se prezintă tabloul unei minunate dimineți în munții Norvegiei, locul unde s-au ascuns Peer Gynt și Ingrid. Muzica — de o deosebită plasticitate prin factura armonică modală, prin structura pentatonică a temei, prin combinațiile timbrale — creează cadrul, sugerează, este proaspătă și produce o impresie profundă.



Piesa a doua, *Aases Tod* (Moartea Aasei), compusă numai pentru orchestră de coarde, este realizată pe o singură idee muzicală ce cunoaște numeroase secvențări ascendente până la un punct de puternică culminație dramatică, după care intensitățile scad, urmând un drum invers. Ritmul de marș funebru, sonoritățile surdinate, construcția melodică sunt doar câteva elemente ce constribuie la crearea cadrului și sentimentului de profundă tristețe.

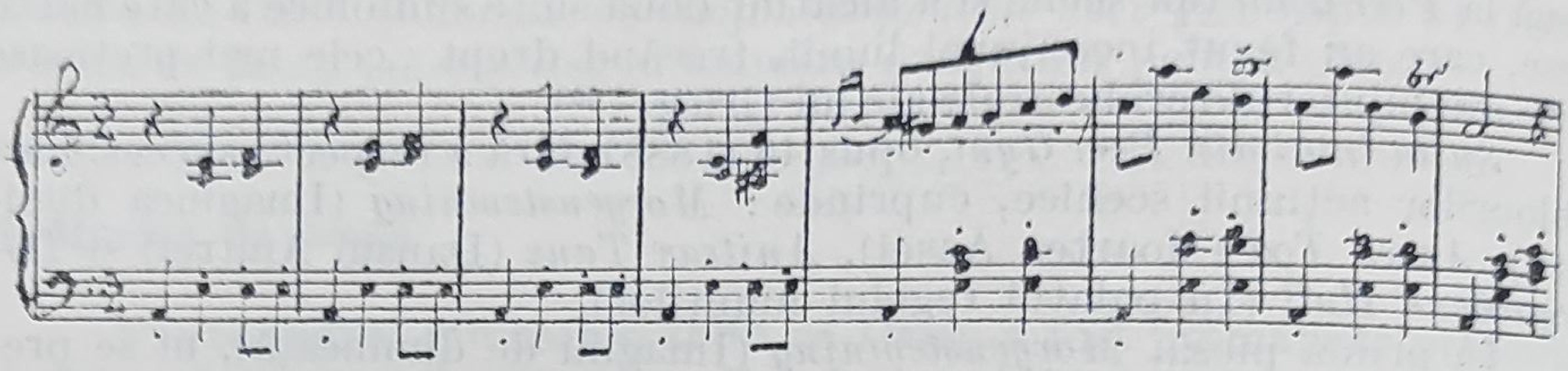
Piesa a treia, *Anitras Tanz* (Dansul Anitrei), contrastează puternic cu cele anterioare atât prin conținutul de idei și imagini, cât și prin realizarea muzicală. Cu mijloace simple (piesa este scrisă, din nou, numai

---

[400] Tânărul aventurier norvegian Peer Gynt participă la nunta Ingridei, unde o cunoaște pe Solveig, singura care îl privește cu simpatie. Dar el profită că Ingrid nu vrea să se căsătorească cu cel ales de părinții ei, o răpește și fuge cu ea în munți. Dar atunci când Ingrid îi cere să o ia în căsătorie, Peer Gynt o părăsește, fiindu-i mai scumpă libertatea. Alungat de săteni, Peer Gynt rătăcește prin munți însoțit de figuri mitice și personaje de basm. Găsit de Solveig, Peer Gynt o părăsește și pe aceasta, întorcându-se în sat unde mama sa, Aase, este pe moarte. Apoi pleacă în lume peste mări și țări adunând o imensă avere. Îl întâlnim într-o oază în deșert, ca fals profet, unde asistă la dansul Anitrei, fiica unui beduin de care se îndrăgostește, dar e părăsit, astfel că pornește mai departe. Ajuns bătrân, naufragiază în apropierea Norvegiei, pierzându-și averea, astfel că se întoarce în patrie rătăcind prin locuri cunoscute. Sleit de puteri, simțindu-și sfârșitul aproape, ajunge la casa unde odinioară o părăsise pe Solveig. Aceasta îl aștepta senină și devotată, fiind singura care îl primește, aducându-i astfel iertarea, înainte de a muri.

[401] Walter Niemann, în *Edward Grieg, Biographie und Würdigung seiner Werke* von Gerhard Schjelderup u. Walter Niemann. C. F. Peters, Leipzig, pag. 139.

pentru orchestră de coarde — la care adaugă trianglul), Grieg reușește să creeze cadrul exotic, atmosfera orientală (o oază în Maroc) în care a ajuns Peer Gynt, dansul Anitrei — o melodie sinuoasă, instabilă, pe un ritm de vals norvegian — devenind tulburător și subjugant prin unduirile pline de farmec și senzualitate ale melodiilor și ale dansatoarei.



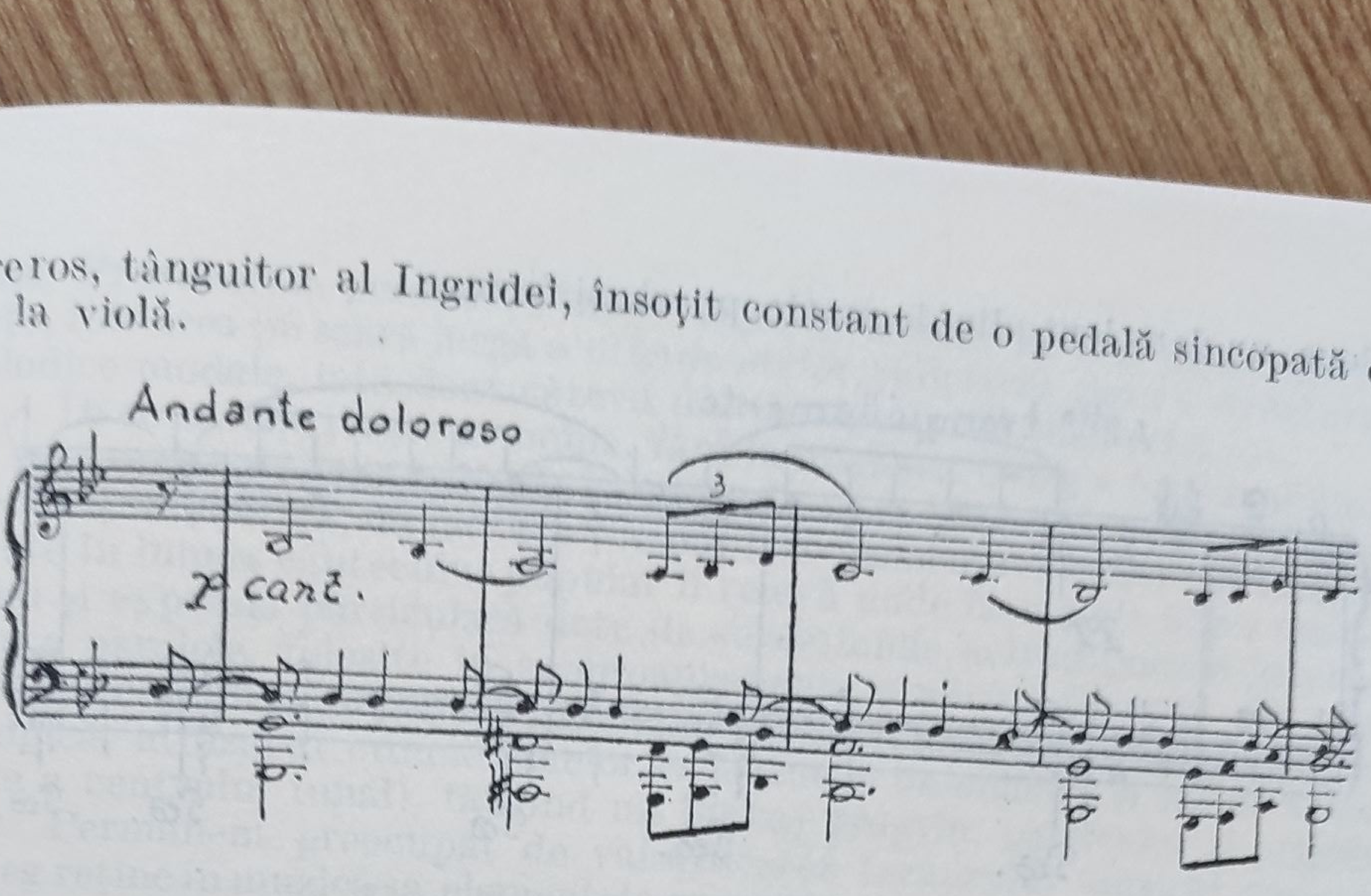
Caracterului realist al primelor trei tablouri Grieg le opune lumea fantastică de basm a celui de-al patrulea, *Dovregubbens Hall* (În palatul regelui munților). Este locul în care poposește Peer Gynt, urmărit de chipurile fantastice ale priculicilor și ale altor personaje mitice din lumea basmului popular norvegian. Pentru realizarea muzicală a acestei lumi, Grieg antrenează întreaga orchestră. Temei îi conferă un contur colțuros și o expresie misterioasă, și o încredințează corzilor în *pizzicato*, dublate de fagoturi în *staccato*, pe un ritm constant, simetric, creând cadrul fantastic al desfășurării acțiunii.



Suita a doua din Peer Gynt, opus 55 (1891) include alte patru tablouri: *Bruderovet-Ingrids Klage* (Răpirea și plânsul Ingridei), *Arabisk Tanz* (Dans arab), *Peer Gynt Heimkehr* (Reîntoarcerea lui Peer Gynt), *Solveigs Sang* (Cântecul Solveigei) și este inferioară primei suite atât din punct de vedere al conținutului programatic al tablourilor, al varietății situațiilor scenice, cât și din punct de vedere al realizării muzicale, al mijloacelor de expresie (excepție făcând ultima piesă).

Astfel, în prima piesă, *Bruderovet-Ingrids Klage* (Răpirea și plânsul Ingridei), predomină expresia dureroasă. Muzica descrie în secțiunea introductivă, *Allegro furioso*, momentul răpirii miresei Ingrid de către Peer Gynt, învălmășeala produsă și revolta nuntașilor, la a cărei realizare Grieg mobilizează întreaga orchestră în *ff*. Acesteia îi urmează secțiunea *Andante doloroso*, un episod liric încredințat corzilor, în care predomină cântecul

dureros, tânguitor al Ingridei, însoţit constant de o pedală sincopată de *re*, la violă.

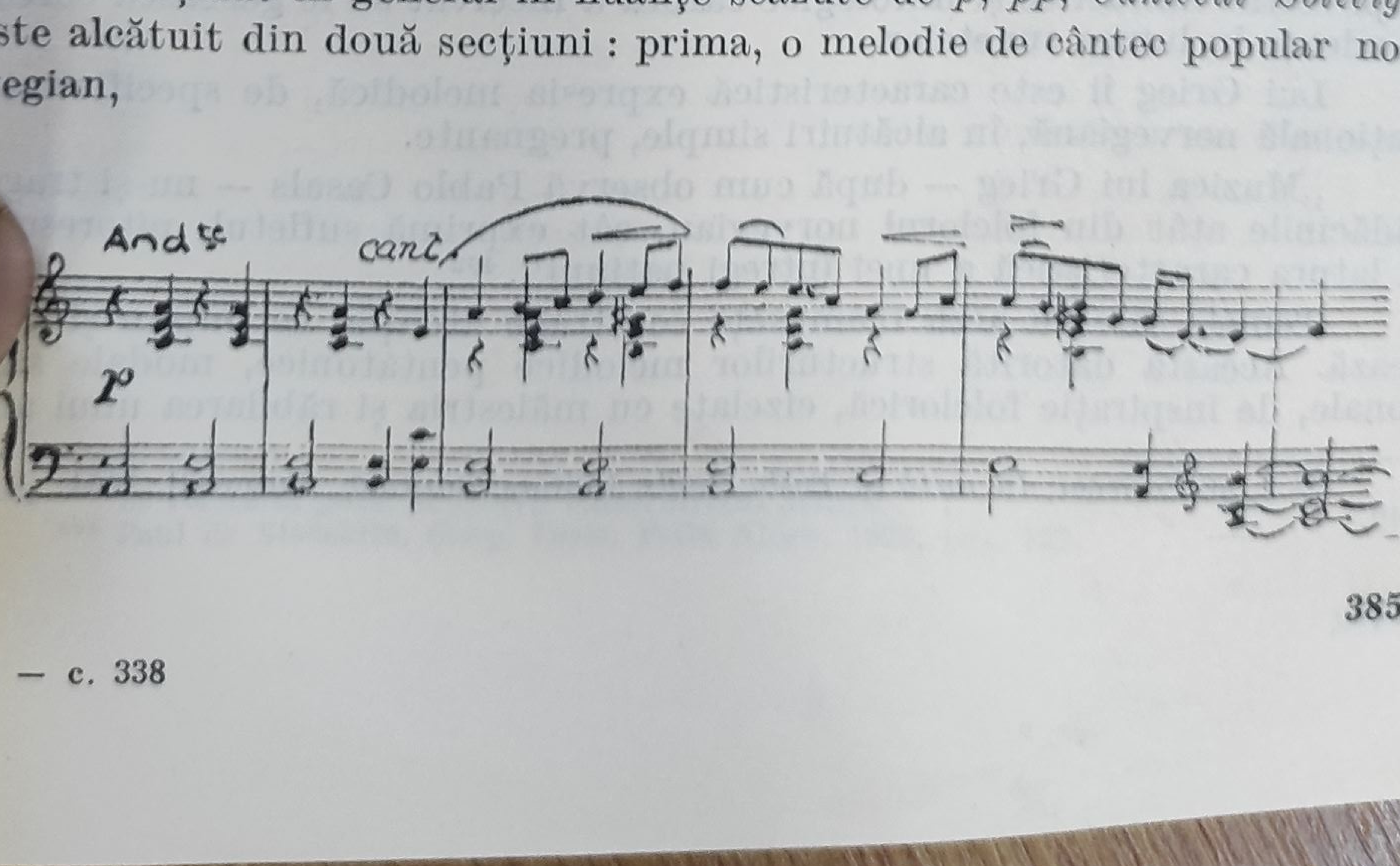


În *Arabisk Tanz* (Dans arab), piesa a doua, atmosfera şi coloritul oriental este mult mai bine realizat decât în *Dansul Anitrei* din prima suită, în detrimentul specificului naţional. Alături de teme concepute în acest spirit, Grieg mobilizează întreaga orchestră, în care foloseşte amplificat instrumente de percuţie ca : trianglu, tamburina, toba mică, toba mare şi cinelele, subliniind culoarea exotică a muzicii sale.

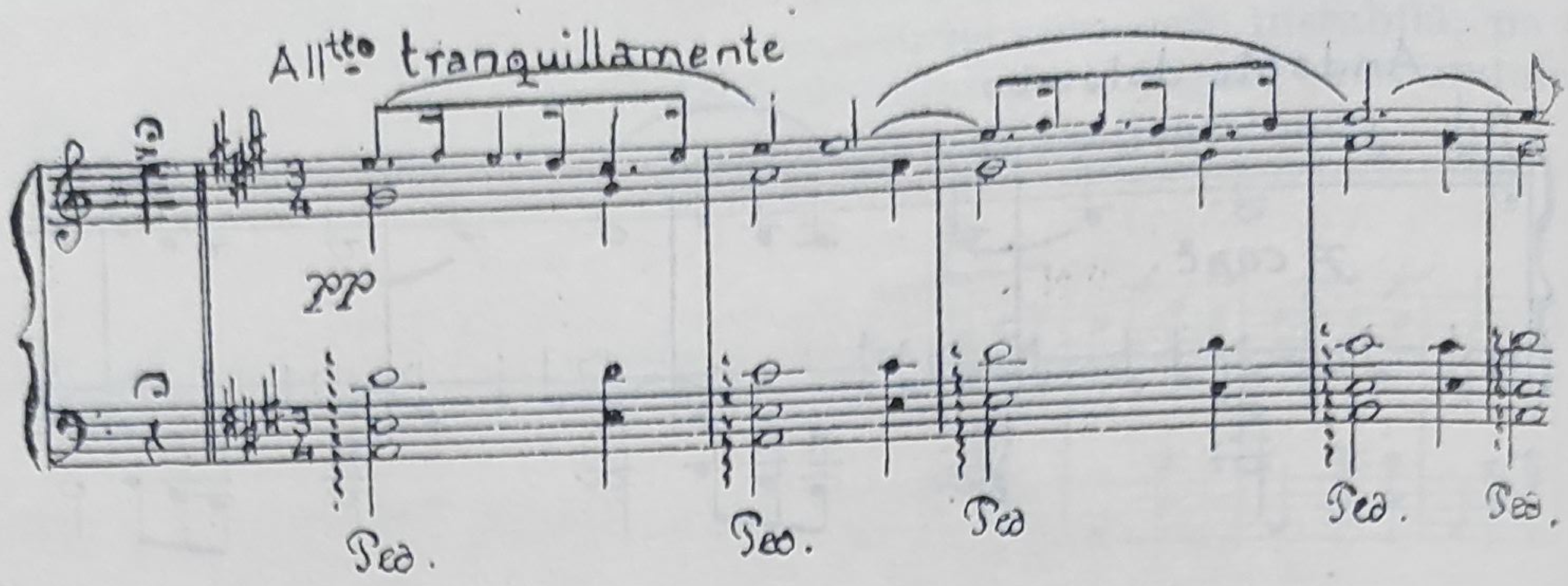
În partea a treia, *Peer Gynts Heimkehr* (Reîntoarcerea lui Peer Gynt), deşi foarte amplă (ca şi *Dansul arab*), este una dintre piesele cele mai violente ca sonoritate şi expresie din cele opt tablouri create simfonic de Grieg. Tabloul este oarecum naturalist, descriind o furtună pe mare, când naufragiază Peer Gynt. Muzica solicită întreaga orchestră şi atinge culminaţii puternice, după care totul se destramă treptat spre o liniştire totală, realizată muzical printr-un coral al suflătorilor de lemn (flaut, oboi, clarinet şi fagot).

Ultima piesă, *Solveig Sang* (Cântecul Solveigei), este una dintre cele mai de seamă realizări ale creaţiei lui Grieg, unică în felul ei în întreaga literatură muzicală, prin frumuseţea melodică, prin emoţia puternică pe care o transmite, prin modalităţile proprii de realizare, prin felul subtil şi sensibil de înveşmântare armonică şi timbrală.

Menţinut în general în nuanţe scăzute de *p*, *pp*, *Cântecul Solveigei* este alcătuit din două secţiuni : prima, o melodie de cântec popular norvegian,



a doua, un dans lent plin de grație, poezie și farmec



ambele contopite într-o expresie unică, de elevată meditație filozofică.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Raportată la fenomenul imenselor prefaceri din epoca romantismului târziu, creația lui Edvard Grieg ne apare ca una dintre cele mai originale contribuții aduse la îmbogățirea limbajului muzical din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

„Născut cu simț și spirit național — după cum spunea Björnson —, fiind capabil să dezvăluie în forme și nuanțe caracteristice întregul univers al lumii scandinave", conștient de calitățile sale, de misiunea ce-i revenea de fondator al culturii muzicale naționale norvegiene, Edvard Grieg s-a identificat cu patria sa, cu viața poporului său, s-a apropiat de folclor, și l-a însușit, acesta devenindu-i principala sursă de inspirație, în toate împrejurările în care s-a aflat în ipostaza de compozitor.

„Să trăiesc și să mor norvegian" — iată idealul de o viață a lui Grieg și, cu exigența-i caracteristică, a vegheat la împlinirile mărețe ale muzicii naționale norvegiene.

Considerat drept cel mai de seamă romantic al Nordului, Grieg a cântat în muzica sa natura măreață și impunătoare a Norvegiei, populată cu oameni al căror ideal era viața senină, curată, bogată în evenimente, în povestiri fantastice și mitologice cărora a încercat să le găsească corespondențe în lumea sunetelor.

Lui Grieg îi este caracteristică expresia melodică, de specificitate națională norvegiană, în alcătuiri simple, pregnante.

„Muzica lui Grieg — după cum observă Pablo Casals — nu-și trage rădăcinile atât din folclorul norvegian, cât exprimă sufletul, pitorescul și latura caracteristică a unei întregi națiuni".[402]

Temele sale au acea frumusețe ce atrage atenția, se impun și durează. Aceasta datorită structurilor melodice pentatonice, modale sau tonale, de inspirație folclorică, cizelate cu măiestria și răbdarea unui ar-

---

[402] J. M. Corredor, *De vorbă cu Pablo Casals*, Editura Muzicală, București, 1964, pag. 149.

tizan. Frecventele pendulări între major și minor, mersul descendent în terțe, folosirea pe scară largă a ornamentelor, reliefarea clară a structurilor melodice modale, iată doar câteva dintre trăsăturile melosului său.

În ceea ce privește armonia, fără îndoială că Grieg a fost unul dintre cei mai originali compozitori. În general, el se plasează în lumea sonoră specifică romantică, de factură tonală. Dar nu se oprește aici. Incursiunile făcute în lumea cântecului popular îi relevă noile fațete ale lumii modale, tonul și expresia particulară date de succesiunile netradiționale (șiruri de cvinte paralele, folosite în acompaniament, rezolvări figurate ale sensibilei, succesiuni de septime și none, deduse din structura modală sau pentatonică, utilizarea cromatismelor ca element de culoare și nu de schimbare a centrului tonal), făurind un limbaj propriu, particular și original.

Permanent preocupat de valorificarea tezaurului muzical național, Grieg reține în muzica sa elementele esențiale ale acestuia. Ritmica muzicii sale este strâns legată de ritmul muzicii populare norvegiene. În special dansurile norvegiene de tipul *Halling*-ului, *Springar*-ului și *Gangar*-ului sunt prezentate în multe lucrări ale sale.

Prin caracterul național, prin originalitatea muzicii sale, Grieg și-a înscris numele definitiv în cartea de aur a marilor creatori ai secolului al XIX-lea, adeverind ceea ce cu modestie spunea : „Artiști ca Bach și Beethoven au clădit altare și temple pe culmi. Eu am vrut — după cum se exprimă Ibsen în una dintre dramele sale din urmă [403] — să clădesc case pentru oameni, în care ei să se simtă fericiți" [404].

---

[403] Se referă la piesa de teatru *Constructorul Solnes*.
[404] Paul de Stoecklin, *Grieg*, Paris, Felix Alcan, 1926, pag. 127.

LISTA LUCRĂRILOR LUI EDVARD GRIEG, ÎN ORDINEA NUMĂRULUI DE OPUS

Opus Nr.	Denumirea lucrării	Anul când a fost terminată
1.	*Patru piese* pentru pian	1862
2.	*Patru cântece* pentru alto și pian pe versuri de Adalbert Chamisso și H Heine.	1862
3.	*Şase imagini poetice* pentru pian	1863
4.	*Şase cântece* pentru voce și pian pe versuri de Chamisso, Heine și Uhland	1864
5.	*Patru cântece* pentru voce și pian pe versuri de Andersen	1864
6.	*Humorești* (patru piese) pentru pian	1865
7.	*Sonata în mi minor* pentru pian	1865
8.	*Sonata nr. 1 în fa major*, pentru vioară și pian	1867
9.	*Patru cântece* pentru voce și pian pe versuri de A. Munch	1865
10.	*Patru romanțe* pentru voce și pian pe versuri de Ch. Winther	1862
11.	*Toamna*, uvertură de concert pentru orchestră	1865
12.	*Piese lirice (Caietul 1)* pentru pian	1867
13.	*Sonata nr. 2 în sol major*, pentru vioară și pian	1867
14.	*Două piese simfonice* pentru pian la patru mâini	
15.	*Patru lieduri* pentru voce și pian, pe versuri de H. Ibsen, H. Andersen și Chr. Richardt	1870
16.	*Concert pentru pian și orchestră*	1868
17.	*Dansuri și cântece norvegiene* pentru pian	1870
18.	*Nouă lieduri* pentru voce și pian, pe versuri de Björnson, Andersen, Richard și Moe	1869
19.	*Scene din viața populară* (Humorești) pentru pian	1872
20.	*În fața porților mânăstirii*, pentru soliști, cor de femei și orchestră, pe un text de Björnson 1871	1871
21.	*Patru lieduri* pentru voce și pian pe versuri de Björnson	1872
22.	*Două arii din Sigurd Jorsalfar*, pentru bariton, cor bărbătesc și orchestră, după drama lui Björnson	1870
23.	*Peer Gynt*. Muzică de scenă	1875
24.	*Balada în sol minor* pentru pian	1875
25.	*Cinci lieduri* pentru voce și pian, pe versuri de Ibsen	1876
26.	*Cinci lieduri* pe versuri de Julius Paulsen	1876
27.	*Cvartet de coarde în sol minor*	1878
28.	*Patru file de album* pentru pian	1864
29.	*Improvizații pe două melodii populare norvegiene* pentru pian	1878
30.	*Album* pentru voci bărbătești, 12 coruri după melodii populare	1877
31.	*Cunoașterea țării*, pentru bariton, cor de bărbați, orchestră și orgă, după un poem de Björnson	1872
32.	*Singuratecul*, baladă pentru bariton, 2 corni și orchestră de coarde	1878
33.	*Douăsprezece cântece*, pe versuri de A. O. Vinje	1880
34.	*Două melodii elegiace* pentru orchestră de coarde, după două lieduri din opus 33	1880
35.	*Dansuri norvegine* pentru pian la patru mâini (și versiune orchestrală)	1881

Opus Nr.	Denumirea lucrării	Anul când a fost terminată
36.	*Sonata în la minor* pentru violoncel și pian	
37.	*Valsuri-capricii* pentru pian la patru mâini	1883
38.	*Piese lirice (Caietul 2)* pentru pian	1883
39.	*Cinci cântece* pentru voce și pian, pe versuri de Björnson, Lie, Janson, Monrad și Rolfsen	1883
49.	*Din vremea lui Holberg*, suită pentru pian (și versiune orchestrală)	1885
41.	*Șase piese* pentru pian, după unele melodii originale	1884
42.	*Bergliot*, Declamație cu acompaniament de orchestră pe un poem de Björnson	
43.	*Piese lirice (Caietul 3)* pentru pian	1871
44.	*Din munți și din fiorduri*, 6 melodii pentru voce și pian pe versuri de Holger Drachmann	1888
45.	*Sonata Nr. 3 în do minor*, pentru vioară și pian	1886
46.	*Peer Gynt*, suita întâi pentru orchestră, extrasă din muzica pentru drama lui H. Ibsen	1887
47.	*Piese lirice (Caietul 4)* pentru pian	1888
48.	*Șase cântece* pentru voce și pian, pe versuri de Heine, Geibel, Uhland, Walther von der Vogelweide, Goethe și Fr. M. von Bodenstadt	1888
49.	*Șase cântece* pentru voce și pian, pe versuri de Drachmann	1889
50.	*Scene din Olav Trygvason*, pentru soliști, cor mixt și orchestră, după drama lui Björnson	1889
51.	*Veche romanță cu variațiuni*, pentru pian la patru mâini	1889
52.	*Șase piese* pentru pian, după unele melodii originale	1891
53.	*Două melodii* pentru orchestră de coarde, după lieduri originale din op. 21 și 23	1891
54.	*Piese lirice (Caietul 5)* pentru pian	1891
55.	*Peer Gynt*, suita a doua, pentru orchestră, extrasă din muzica pentru drama lui Ibsen	1888
56.	*Trei piese* pentru orchestră după drama *Sigurd Jorsalfar* de Björnson	1891
57.	*Piese lirice (Caietul 6)* pentru pian	1893
58.	*Norvegia*, cinci cântece pentru voce și pian, pe versuri de Paulsen	1894
59.	*Poezii elegiace*, șase cântece pentru voce și pian, pe versuri de Paulsen	1894
60.	*Cinci cântece* pentru voce și pian, pe versuri de W. Krag	1894
61.	*Șase cântece de copii* pentru voce și pian, pe versuri de F. Nordhal, Lac, Rolfsen, Trohn, Björnson și P. Dais	1895
62.	*Piese lirice (Caietul 7)* pentru pian	1895
63.	*Două melodii norvegiene* pentru orchestră de coarde	1895
64.	*Dansuri simfonice, pe teme norvegiene*, pentru orchestră	1898
65.	*Piese lirice (Caietul 8)* pentru pian	1897
66.	*Melodii populare norvegiene*, pentru pian	1896
67.	*Ciclul Hangtussa* (Copilul munților) pentru voce și pian, pe versuri de Aone Garborg	1898
68.	*Piese lirice (Caietul 9)* pentru pian	1898
69.	*Cinci cântece* pentru voce și pian pe versuri de Otto Benzon	1900
70.	*Cinci cântece* pentru voce și pian, pe versuri de O. Benzon	1900
71.	*Piese lirice* pentru pian	1901
72.	*Dansuri țărănești norvegiene*, pentru pian	1902
73.	*Impresii* pentru pian	1906
74.	*Patru psalmi* pentru cor mixt, a cappella și bariton	1906

BIBLIOGRAFIE

Asafiev, B. V.: *Grieg*. Moscova-Leningrad, 1948.

Berger, W. G.: *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1970.

Day, Liliana: *Grieg*. Fernand Nathan, Paris.

Dolinescu, Elisabeta: *Grieg*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1964.

Fellerer, Karl-Gustav: *Edvard Grieg*. Potsdam. f.a.

Fischer, Karl von: *Griegs Harmonik und nordländische Folklore*. Bern, 1938.

Fink, H. T.: *Grieg and His Musik*. London and New York, 1906.

Kremlev, I: *Edvard Grieg. Ocerc jizni i tvorcestva*. Moscova, 1958.

Levaşeva, E.: *Edvard Grieg. Ocerc jizni i tvorceastva*. Moscova, 1975.

Röntgen, Julius: *Grieg*. Haga, 1930.

Rokserh, Yvonne: *Grieg*. Paris (Editions Rieder). 1933.

Schjelderup, Gerard u Niemann, Walter: *Edvard Grieg. Biographie und Würdigung seiner Werke*. Leipzig, 1908.

Stein, R.H.: *Grieg. Eine Biographie*. Berlin u. Leipzig, 1921.

Stoecklin Paul: *Grieg*. Felix Alcan, Paris, 1926.

* * * : *Edvard Grieg. Verzeichnis seiner Werke mit Einleitung : Mein erster Erfolg*. C. F. Peters-Leipzig No. 3280.

VI

CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ SPANIOLĂ

„POR NUESTRA MUSICA"

„Nu scrieți muzică în stil german sau francez. Trebuie să facem muzică spaniolă cu accent universal, adică pentru a putea fi ascultată și înțeleasă de întreaga lume muzicală".

ALBENIZ. ISAAC

La sfârșitul secolului al XIX-lea, o nouă voce distinctă și particulară se făcea auzită în marele concert al romantismului târziu. Era vocea Spaniei, „Vasta liră" — cum a numit-o Antonio Machado —, vechi leagăn de cultură până atunci, puternic integrată în stilul generalizat, așa-zis „universal" al muzicii, europene. Inclusă în imensul imperiu catolic încă din epoca lui Papa Grigore cel Mare, Spania a cunoscut cea mai puternică înflorire artistică în „Siglo de oro" (secolul de aur), al perioadei Renașterii când, alături de Cervantes, Calderon de la Barca, Velasquez și Murillo, în muzică se afirmă Juan del Encina, Cristobald Morales, Antonio de Cabezon și Tomas Luis de Victoria, strălucind incandescent la intensitatea marilor aștri ai constelației cântului polifonic.

După această epocă, dezvoltarea artei spaniole este inegală. Muzica debilitează, devine rahitică, vlăguită și lipsită de substanță, peste ea așternându-se vălul banalității și al mediocrității. Mai mult, gustul dinastiei domnitoare (a Bourbonilor) a favorizat pătrunderea și instalarea muzicii italiene și franceze, astfel că pe parcursul secolelor următoare (sec. al XVII-lea, al XVIII-lea și prima jumătate a sec. al XIX-lea) Spania nu a mai dat nici un nume mare de compozitor național, „vegetând într-o existență cenușie și (. . .) trăind din gloria apusă".[405]

Aceasta într-o țară în care arta populară era atât de vie, de viguroasă și originală, oferindu-se ca sursă policromă de inspirație, capabilă să fecundeze gândirea artistică a oricărui creator.

Într-un anumit fel, spiritul muzicii populare pătrunde în artă mai întâi pe la sfârșitul secolului al XVII-lea, când apar *Tonadilla* și *Zarzuela*, două genuri ale teatrului muzical comic, cea de-a doua constituindu-se ca un fel de replică spaniolă dată operei comice franceze și italiene și singspielului german ; apoi, pe la mijlocul secolului al XIX-lea, când se impune *Zarzuela grande* (Zarzuela mare) creată de Asenjo Barbieri (1822—1894), urmată de *Zarzuela chico* (Zarzuela mică), un fel de operă comică într-un act, o formă de expresie de esență națională foarte mult gustată de publicul spaniol.

[405] Radu Gheciu, *De Falla*, op. cit., pag. 18.

Spre deosebire de acestea, muzica simfonică și de cameră (reprezentată prin Breton și Chapi) era mai puțin gustată ,,nu avea o respirație universală'' [406] și nu reușea să depășească granițele naționale, astfel că muzica profesionistă spaniolă rămânea departe de nivelul înalt impus de romantism, de dinamica înnoirilor, de simbolurile modernității care au determinat apariția atâtor individualități muzicale.

Dar iată că, în conjunctura romantică a diversificărilor stilistice, declanșată pe la mijlocil secolului al XIX-lea, muzica populară spaniolă — temperamentală și vibrantă, plină de inedit și frumusețe — atrage atenția unor muzicieni străini. Glinka mai întâi, apoi Liszt, urmat de Bizet, Saint-Saëns, Lalo, Debussy, Ravel și alții îi descoperă și îi valorifică virtualitățile și enormele resurse expresive, interpretând-o fiecare de pe poziția sa estetică și din punctul de vedere al gradului de modernitate al mijloacelor de expresie de care dispunea.

Acest fapt, plasat în conjunctura evenimentelor politice spaniole de la 1873—1874 [407] și 1898, a declanșat trezirea alarmantă a conștiințelor artistice militante si a grăbit punerea bazelor unei culturi muzicale naționale ce s-a înfăptuit la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Să precizăm însă că, în această săvârșire, hotărâtoare a fost influența exercitată de mișcarea literar-artistică cunoscută sub denumirea de *Noventayochismo* (Generația de la 1898) [408] inițiată de Miguel de Unamuno, care aspira spre o nouă sinteză a tradiției hispanice și a culturii europene și la care muzicienii acestei perioade nu au rămas indiferenți, militând și ei pentru crearea unei muzici naționale spaniole.

Perioada aceasta de avânt și de singulară evidențiere a noilor forțe artistice spaniole îmbracă formele unei adevărate renașteri naționale. Acum iau ființă: *Orfeo Catalana* (Societatea corală Catalană), *Societatea Catalană de concerte*, cvartetele: *Crickboom* și *El Cuarteto Renacimiento* (Cvartetul Renașterea), *Instituția Catalană de Muzică* — animată de Pablo Casals, *La Sociedad Wagneriana* (1891) ș.a.

★

Sufletul acestei renașteri muzicale a fost Felipe PEDRELL (1841—1922) [409], primul muzician spaniol care a remarcat originalitatea muzicii

---

[406] A. Sagardia, *Albeniz*. Editura Muzicală, București, 1971, pag. 6.

[407] În 1873 a fost instaurată republica, dar în anul 1874 a fost reinstaurată monarhia Bourbonilor.

[408] ,,Generația de la 1898'' a fost denumită generația de scriitori care, după înfrângerea țării în războiul hispano-american (1898), a dat semnalul de alarmă, militând pentru regenerarea valorilor degradate de lâncezeala restaurației reacționare, pentru o nouă sinteză hispano-universală.

[409] Felipe Pedrell s-a născut la Tortosa, la 19 februarie 1841. S-a format ca autodidact. În 1895 a fost numit profesor la Conservatorul din Madrid. Erudit remarcabil, Pedrell a reeditat muzica veche spaniolă (muzica religioasă, de orgă, cântece populare și operele complete ale lui T. L. de Victoria. Dintre lucrările sale teoretice se remarcă: *Dicționarul tehnic al muzicii*, *Dicționarul biografic al compozitorilor spanioli;* un studiu despre legendele populare spaniole ș.a. Printre elevii săi au fost: I. Albeniz, E. Granados și M. de Falla. A compus opere, muzică simfonică, corală și de cameră. Culegerea sa de cântece vechi, *Cancionero musical popular spaniol*, cuprinzând muzică populară spaniolă din sec. al XVI-lea și al XVII-lea, s-a impus prin valoarea sa, exercitând o puternică influență asupra compozitorilor tineri. A murit la Barcelona, la 19 februarie 1922.

populare naționale, întrezărindu-i infinitele resurse expresive și posibilitatea ca aceasta să revigoreze muzica profesionistă spaniolă. Felipe Pedrell, după cum remarcă Antonio Fernandez-Cid, ,,în fiecare moment luptă pentru o înălțare a muzicii, predică, fără nici un profit personal, prin exemplul său nobil'' [410]. Într-un articol publicat în 1891, intitulat *Por nuestra musica*, Pedrell critică vehement atitudinea de ploconire a spaniolilor în fața muzicii italiene și pledează pentru restabilirea tradițiilor și ridicarea prestigiului muzicii spaniole prin valorificarea creației populare în creații profesioniste.

Dând exemplu, Pedrell a creat mai întâi zarzuele, apoi opere *(Pirineii, Celestina, Contele Arnau* ș.a.), muzică simfonică (poemul *Sărbătoare)*, muzică corală *(Stabat mater)* ș.a., în care folosește numeroase melodii populare, ritmuri și intonații specifice. Dintre acestea, opera *Pirineii* — o trilogie cu prolog, în care se evocă lupta catalanilor cu maurii (secolul al XIII-lea) — s-a remarcat prin tematismul său, impunându-l pe autor drept creatorul operei naționale.

Nefiind atinsă de scânteia geniului, creația lui Pedrell ,,necunoscută atunci când putea să intereseze, depășită de alte curente, nu atrage entuziasmul publicului și nici nu forțează studiul vizionar al specialistului. Însă perspectiva lui, tenacitatea lui în apărarea artei, fără abandonări în interese negustorești, au fost pentru muzica spaniolă mult mai utile decât două sau trei compoziții strălucitoare'' [411]. Căci prin activitatea sa Pedrell a deschis marea poartă a culturii muzicale spaniole, din care au pornit spre lumea romantică a sfârșitului secolului al XIX-lea Isaac Albeniz și Enrique Granados urmați, mai apoi, în prima jumătate a secolului al XX-lea, de Manuel de Falla și Joaquin Turina.

★

Isaac ALBENIZ (1860—1909) [412] este primul muzician spaniol care, după o lungă tăcere ce acoperă câteva secole, face auzită vocea Spaniei în marele concert european. Este cel ce regăsește firul de aur al tradiției

---

[410] Antonio Fernández-Cid, *Granados*, Editura Muzicală, București, 1970, pag. 40.

[411] Antonio Fernández-Cid, op. cit., pag. 40.

[412] Issac Albeniz s-a născut la 29 mai 1860, la Camprodon, în provincia Gerona. La vârsta de un an începe pregătirea muzicală. La patru ani susține primul recital public. La șase ani — prima tentativă de a intra la Conservatorul din Paris. La 8 ani, fără știrea părinților, pornește în turneu prin țară, susținând numeroase concerte. La 12 ani călătorește singur, fără bilet de vapor, spre America. Turnee la Buenos Aires, apoi în Uruguai, Brazilia, Cuba, Statele Unite. Revine în Europa, în Anglia, după care poposește în Germania la Leipzig unde solicită lecții lui Jadassohn și Reinecke, după care se reîntoarce în Spania în 1875. Împlinise 15 ani. Apoi studii la Bruxelles cu Gevaert. Concertist de seamă și compozitor, în 1878, la Budapesta, îl cunoaște pe Liszt care îi relevă frumusețea folclorului și resursele sale imense. Se stabilește la Madrid (1883), are convorbiri cu Felipe Pedrell, susține numeroase concerte cu lucrări proprii. Neînțeles de autorități în țara lui, Albeniz întreprinde noi călătorii în Germania și Austria (1889), apoi la Londra unde compune operele *The Magical Opal* (Inelul fermecat) și *Henry Clifford*. Profesor la *Schola cantorum* din Paris, îi cunoaște pe Franck, Fauré, d'Indy. Debussy. În 1901 revine în Spania la Barcelona și Mardrid. Bolnav (boala Bright), Albeniz se retrage la Cambo Les Bains, unde moare la 12 mai 1909.

spaniole, reușind să capteze din nou sursa rătăcită și să restabilească un prestigiu mondial al Spaniei, realizând cu maximă acuitate tonul unei arte moderne.

Apariția și evoluția sa sunt stranii și paradoxale. De o precocitate extraordinară, cu o copilărie aventuroasă, nefiind urmașul spiritual al nimănui, dotat cu o intuiție și o capacitate de a asimila surprinzătoare, receptiv la noul impus de cultura muzicală europeană, Albeniz și-a făurit un stil propriu și s-a impus printr-o creație originală, devenind reprezentantul principal al muzicii spaniole din această perioadă, conferindu-i atributele universității.

În creație el nu a avut anvergura contemporanilor săi europeni și nici capacitatea de cuprindere a unei mari diversități de genuri. A fost în schimb, un neîntrecut pianist, un Liszt al sfârșitului de secol, un mare poet al pianului cu o capacitate și dexteritate componistică ieșite din comun.

Creația sa cuprinde 232 de opusuri la care se adaugă încă șapte lucrări numerotate, din ultimii ani și este alcătuită, în cea mai mare parte, din lucrări dedicate pianului, câteva opere și melodii pentru voce și pian.

1. Creația pentru pian

La vârsta de douăzeci de ani, Albeniz era deja autorul a peste cincizeci de lucrări dedicate pianului, multe dintre ele aflându-se sub influența lui Chopin și Schumann, dar care evidențiau un talent excepțional, scrise — după cum mărturisea compozitorul ,, . . . foarte repede, ca și cum aș improviza''. [413]

Dintre acestea amintim : *Pavana-capricho* opus 12, *Barcarola* op. 35, *Șase valsuri mici*, opus 25, *Sonata pentru pian Nr. 1*, opus 28, *Serenada arabă*, și *Două studii de concert* op. 40.

O sensibilă schimbare în concepția estetică și în stilul său este marcată de anul 1883 când, în timpul unui popas la Barcelona, îl întâlnește pe Felipe Pedrell cu care are o serie de convorbiri despre muzică. Dacă acestea au avut sau nu vreo influență asupra lui Albeniz, nu o putem ști. [414] Fapt este că, în perioada următoare, creația lui Albeniz primește din ce în ce mai multă culoare și specificitate națională. Prima dintre aceste lucrări a fost *Suite española* opus 47 (1886), alcătuită inițial din patru piese inspirate din peisajul și natura a patru provincii și orașe spaniole : Granada. Cataluña, Sevilla și Cuba, cărora ulterior le-au fost adăugate alte patru :

---

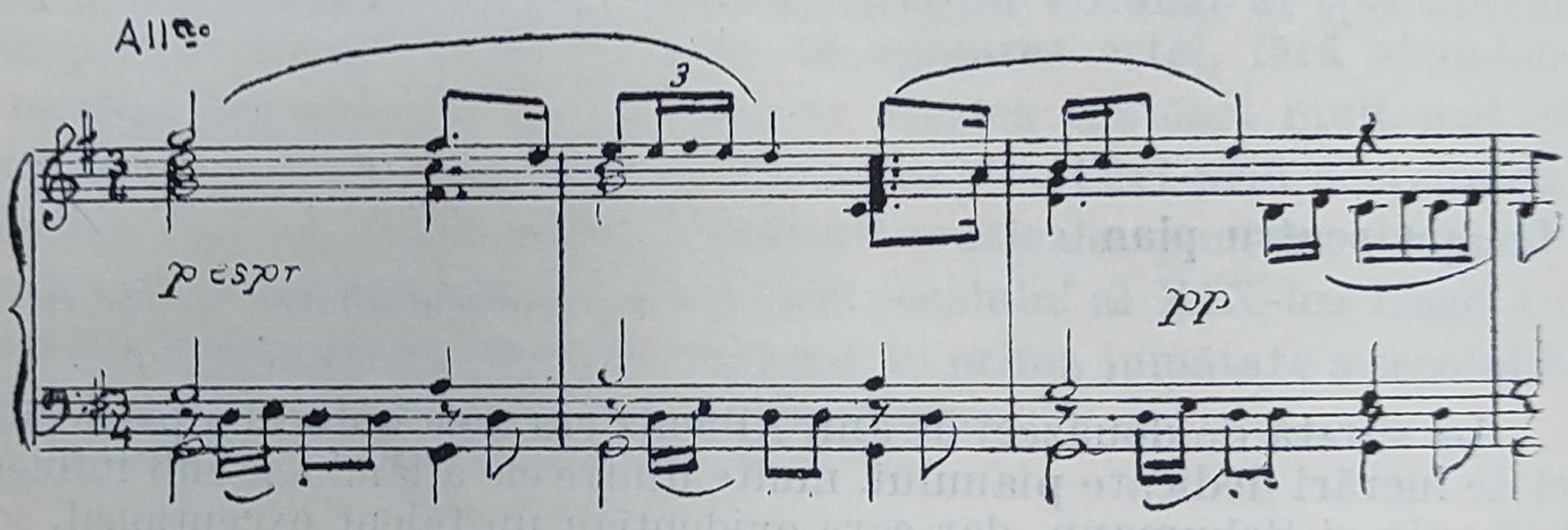
[413] A. Segardia, op. cit. pag. 29.

[414] Pablo Casals susține că ,,Pedrell nu avea căderea să-l învețe compoziția, iar Albeniz era un improvizator sensibil la culoarea și atmosfera peisajelor spaniole și mai puțin preocupat de reguli didactice''. În I. M. Corredor, *De vorbă cu Pablo Casals*, Editura Muzicală, București, 1964, pag. 221.

Cadiz din opus 181 (1891), Aragon din opus 164 (1890), Asturias și Castilla din opus 232 (1897).

Păstrându-și nealterat stilul pianistic, Albeniz creează cele opt tablouri sonore de un pitoresc captivant, „pline de grație și eleganță inspirate de cântece populare andaluze"[415] încadrându-le în forme specific romantice: *Granada — Serenada, Cataluña — Corranda, Sevilla — Sevillana, Cadiz — Saeta, Asturias — Legenda, Aragon — Fantasia, Castilla — Seguidilla* și *Cuba — Capricha.*

Din suită se desprinde, ca deosebit de reprezentativă pentru noua orientare stilistică a compozitorului, prima piesă *Granada* — serenada „romantică până la paroxism și tristă până la disperare", după cum precizează Albeniz[416], una dintre cele mai cunoscute piese din suită, și piesa a treia — *Sevilla* —, fondată pe un ritm caracteristic de dans — *sevillana* —, o variantă a *seguidillei* castiliene, sugerând acompaniamentul chitarei peste care se suprapune melodia dansului de o mare forță evocatoare.



Din acest dualism rezultă poliritmia atât de caracteristică dansurilor naționale spaniole. De remarcat „orchestrația" plină de fantezie și sugestivitate, cu sonorități de chitară, castagnete și tamburină.

Pătrunzătoare, pline de poezie și de farmec spaniol sunt și cele șapte piese cuprinse în ciclul *Recuerdos de viaje* (Amintiri din călătorii) opus 71 (1887): *En la mar* (Pe mare) — barcarola, *Leyenda* (Legenda) — barcarola, *Alborada, En la Alhambra* (În Alhambra), *Puerta de Tierra* (Poarta pământului) — bolero, *Ramores de la Caleta* (Ecouri la Caleta) — malaguena, *En la playa* (Pe țărm), concepute în spiritul suitei lui Liszt, *Ani de pelerinaj*, adevărate crochiuri muzicale născute și crescute din universul de sedimentare discretă a unor impresii de călătorie.

Ciclul acesta, dominat de personalitatea compozitorului, are ceva din măreția gravă a vieții spaniole, a zbuciumului său continuu, a aspirației sale spre idealuri înalte.

---

[415] A. Sagardia, op. cit., pag. 35.
[416] Ibid, pag. 40—41.

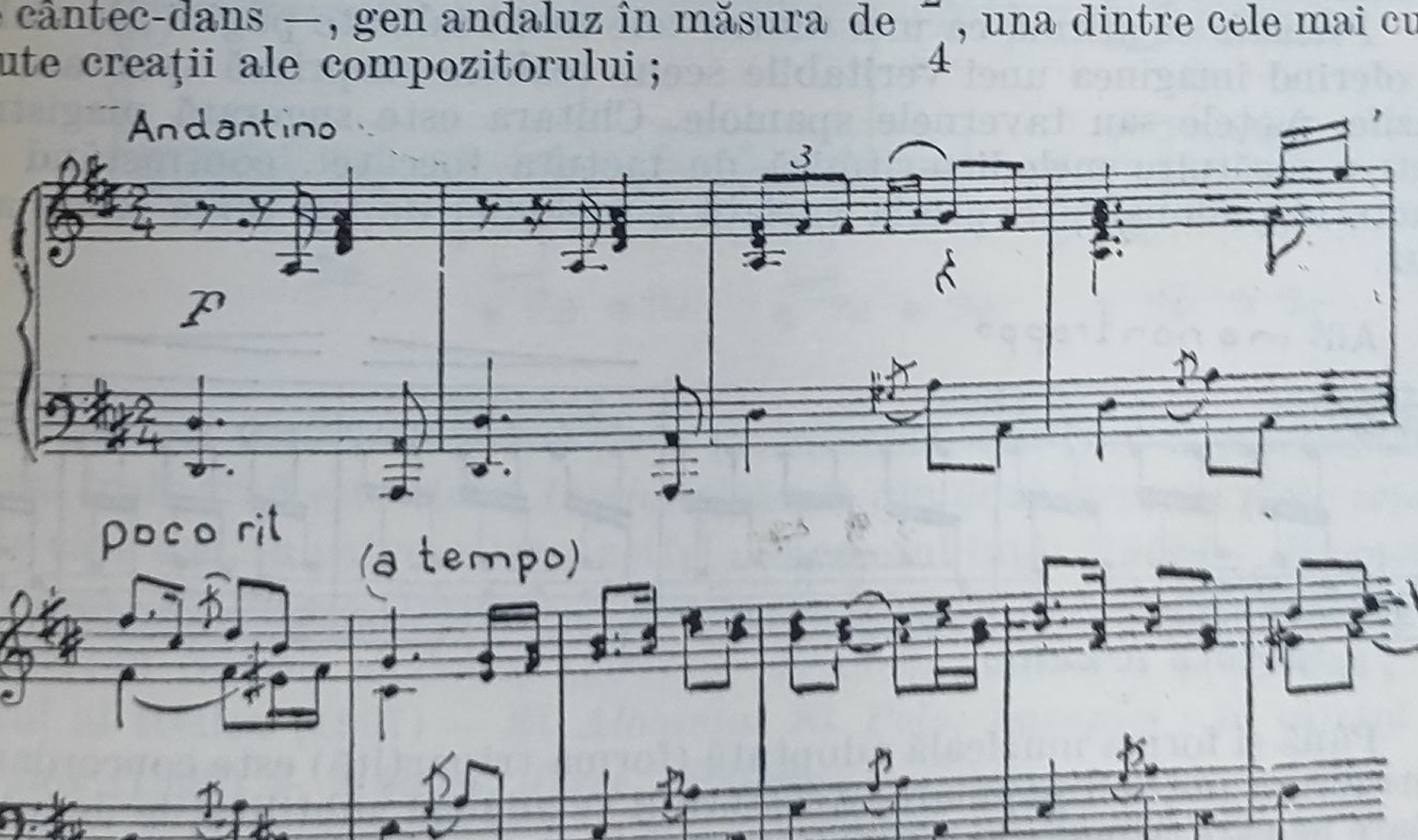


Melodiile, ritmurile, structurile armonice și întreaga desfășurare muzicală respiră acel aer proaspăt al vieții spaniole, cu muzica sa de o inconfundabilă expresie și originalitate.

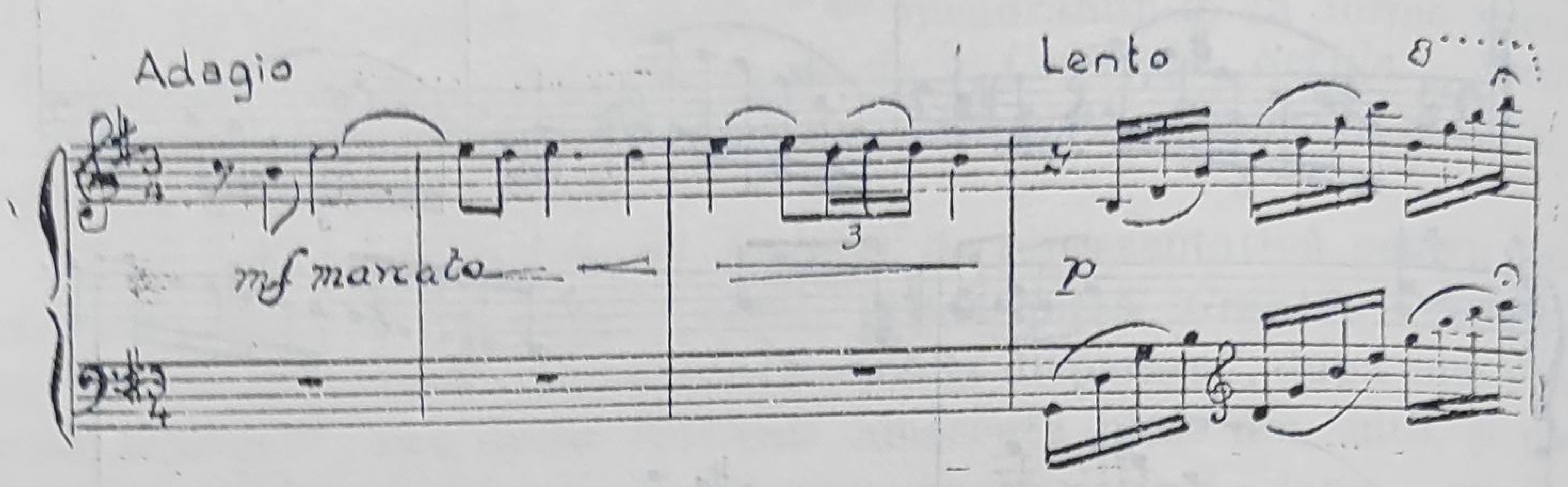
Structura lui Albeniz și universul său ni se dezvăluie și din suita *España* (Spania) opus 165 (1890), alcătuită din: *Preludiu*, *Tango*, *Malagueña*, *Serenata*, *Capricho catalan* și *Zortcico*, șase piese de o mare puritate a inspirației și măiestrie a realizării muzicale.

Remarcabilele calități ale lucrării i-au asigurat marea popularitate, fiecare piesă impunându-se prin trăsături proprii, contribuind totodată la unitatea de ansamblu a ciclului.

Astfel, *Preludiul* se distinge prin factura sa improvizatorică și prin sugestivitatea sa poli-instrumentală (instrumente de suflat și chitară); *Tango*-ul — frecvent întâlnit în creația lui Albeniz prin caracteristica sa de cântec-dans —, gen andaluz în măsura de $\frac{2}{4}$, una dintre cele mai cunoscute creații ale compozitorului;



sau *Malagueña* — ca și *Tango*-ul, una dintre cele mai populare piese din ciclu —, prin alternarea constantă de *Adagio* cu *Lento*, până la mijlocul piesei unde apare *Cadenza*, loc de demonstrație a măiestriei vocale a cântărețului popular ;



Capriciul catalan, prin melodia sa luminoasă și transparentă, cu elemente specifice folclorului catalan și *Zortico*, ultima piesă de origine bască, prin ritmul său de $\frac{5}{8}$, marcat ostinat de tobă, pe care se suprapune melodia cantabilă.

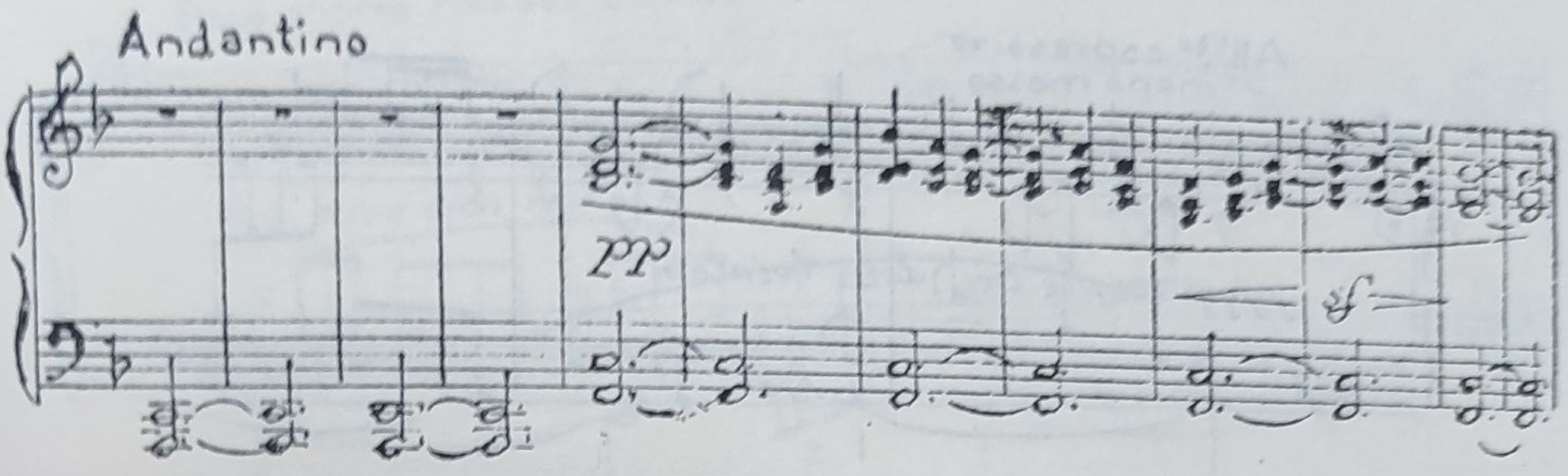
De o mare popularitate se bucură și *Cantos de España* (Cântece spaniole), opus 232 (1897), un ciclu de cinci cântece pentru pian, alcătuit din : *Preludio*, *Oriental*, *Bajo la palmera* (Sub palmier), *Cordoba* și *Seguidilla*, relevând infinita delicatețe și candoarea discretă a creatorului lor. În special trei dintre acestea, *Preludio*, *Cordoba* și *Seguidilla* evidențiază noile tendințe stilistice ce se impun în creația lui Albeniz. Armoniile sale devin mai suple, mai proaspete, prin cuprinderea în paletă a unor acorduri și înlănțuiri desprinse din practica populară. Formele muzicale devin mai elastice, fiind determinate de arcuirile melodice și dezvoltările tematice. Culoarea și specificul național apar într-o formă mult esențializată și stilizată.

Preludio se afirmă ca una dintre cele mai realizate pagini ale ciclului, oferind imaginea unei veritabile scene realiste surprinsă spontan, pe străzile, piețele sau tavernele spaniole. Chitara este sugerată magistral printr-o alcătuire melodico-ritmică de factura toccatei, contrastând cu caracterul pasional și expresia variată a melodiei de tip *canto jondo* andaluz.



Până și forma muzicală adoptată (forma tripartită) este concordantă cu structura muzicii populare. Acestora li se adaugă subtilitățile de interpretare pe care Albeniz le-a notat în partitură și care sunt menite să redea cât mai adecvat specificul național spaniol.

Plină de refrene cantabile, *Cordoba*, peisaj muzical de o mare varietate a imaginilor, realizată cu o măiestrie componistică uimitoare, se situează printre cele mai de seamă bijuterii ale literaturii pianistice.



În sfârșit, *Seguidilla*, ultima piesă, încununează întregul ciclu prin valoarea și realizarea artistică, prin expresia sa plastică, prin modalitățile proprii de dispunere și alternare în cadrul formei tripartite a celor două teme specifice dansului amintit : prima, ritmică și acordică, în registrul mediu imitând chitara, a doua, melodică, în desfășurare lină, repartizată în registrul mediu și înalt, adusă de fiecare dată într-o nouă variantă, evoluând spre un punct culminant în care cele două intenții se suprapun.



Cea mai desăvârșită creație a lui Albeniz, cea care îl reprezintă în cel mai înalt grad este ciclul *Iberia*, alcătuit din douăsprezece piese repartizate câte trei, în patru caiete, astfel : în caietul întâi (1906) — *Evocacion* (Evocare), *El Puerto* (Portul) și *Fiesta de Dios en Sevilla* (Sărbătoare la Sevilla) ; în caietul al doilea (1907) — *Rondeña*, *Almeria* și *Triana ;* în caietul al treilea (1907) — *El Albaicin*, *El Polo*, *Lavapies ;* în caietul al patrulea (1908) — *Malaga*, *Jerez*, *Eritaña*.

Creație spontană, expresie a liricii sale intime, *Iberia* apare ca o efuziune sentimentală, fremătând de graiul aluziv al îndrăgostitului de patrie.

Cele trei piese din primul caiet, prin tonul melancolic din *Evocacion*, dat de melodia poetică a *jotei*, nu pe ritmul ei energic ci „souple, très doux et lointain'', după cum notează Albeniz în partitură,



prin strălucirea orbitoare din *El Puerto*, cu ritmul său de dans temperamental, prin bogăția melodică și varietatea armonică și polifonică din *Fiesta de Dios en Sevilla* – clădită pe melodia populară andaluză *La Terara*,



prin amploarea sonorităților și a notaților pianistice, au lăsat să se vadă că autorul lor „își realizează opera definitivă'' [417].

„Scânteietor de muzicalitate fină, aleasă și mai cu seamă puternică și colorată", după cum remarca Jean Huré [418], primul caiet s-a impus printre cele mai de seamă realizări pianistice ale vremii, determinându-l pe Debussy să scrie : „Puține lucrări valorează în muzică atât de mult ca această manieră nouă a lui Albeniz.'' [419]

Poet al naturii și al simțirilor delicate, al transparenței și al irizărilor andaluze, Albeniz creează, în al doilea caiet : *Roñdena*, vechi dans andaluz

---

[417] A. Sagardia, op. cit., pag. 97.
[418] Ibidem.
[419] Ibidem.

de factură polifonică în care melodia tinde spre declamația cântată și recitativ, cu momente de poliritmie, ingenios, realizate;



Almeria, în care, alături de bogăția melodică a împletirilor polifonice, apar din nou poliritmiile (mai ales în secțiunea mediană în care pe ritmul de $\frac{6}{8}$ suprapune măsura de $\frac{4}{4}$);



Triana (cartier în Sevilla), cu succesiuni strălucitoare, cu ritmuri capricioase și cu armonii aspre, trei imagini de cea mai autentică specificitate hispanică, toate într-o foarte complicată scriitură polifonică, izvorâtă din necesități expresive.

Despre al treilea caiet, alcătuit din *El Albaicin*, *El Poló* și *Lavapies*, Albeniz îi scria pianistului Joaquin Malats: „Cred că în aceste numere am dus spaniolismul și dificultatea tehnică la ultima extremă" [420]. Nimic mai adevărat. *El Albaicin* (cartier în Grenada) este o piesă seducătoare prin bogăția melodică și varietatea ritmică de esență populară. *El Polo* (dans-cântec foarte răspândit în Andaluzia) este scris în maniera *flamenco*,

cu expresia sa dureroasă și melancolică și *Lavapies* (suburbie a Madridului), o piesă construită pe structuri melodico-ritmice de tango, toate în caracterul muzicii populare spaniole și de o dificultate tehnică transcendentală.

Cu *Malaga*, fondată pe trei elemente de cântec-dans de tip *malagueña*, *Jerez*, de factură improvizatorică în maniera *canto jondo*, cu desfășurare liberă, cu schimbări de măsuri $\left(\frac{3}{4}, \frac{1}{4}\frac{2}{4}\frac{1}{4}, \frac{2}{4} \text{ etc.}\right)$ și de mișcare, și *Eritaña*, dinamică, plină de ritm și vervă, despre care Debussy spunea că „niciodată încă muzica nu a atins asemenea culmi și strălucire, încât ochii se închid ca de oboseală, grei de a fi contemplat atâtea imagini"[421] — cele trei piese alcătuind al patrulea caiet —, Albeniz încheie magistral ciclul *Iberia*, această impresionantă desfășurare caleidoscopică de impresii și imagini spaniole.[422]

Sonoritățile ample și stilul de virtuozitate fulminantă au fost urmărite de Albeniz și în *Navarra*[423] (1907), apropiată stilistic de cele douăsprezece *Iberii*, gândită inițial pentru caietul al patrulea, o adevărată explozie a sentimentelor sale luminoase și înălțătoare. Din păcate, lucrarea a rămas neterminată, ultimele 24 de măsuri fiind create de Déodat de Severac, fără a fi reușit să se încadreze în stilul și intențiile compozitorului care urmărea să-i dea „o strălucire și o măreție superioară tuturor pieselor de până atunci.."[424]

Neterminată a rămas și ultima piesă, *Azulejos* (Albăstrele), un preludiu ce urma să deschidă noua serie de miniaturi spaniole. Terminarea piesei i-a fost încredințată lui Enrique Granados.

De o certă valoare și măiestrie artistică sunt și celelalte lucrări înscrise în catalogul creației lui Isaac Albeniz, dintre care amintim: cinci sonate pentru pian, trei suite vechi, șase mazurci de salon, *Douăsprezece piese caracteristice* op. 92, *Anotimpurile*, op. 101 (Album de miniaturi) ș.a. care, așa cum prevăzuse compozitorul, nefiind „bazate pe cântecele populare" nu au cunoscut popularitatea *Suitei spaniole*, a *Amintirilor din călătorii*, a *Cântecelor spaniole* și a celebrelor *Iberias*.

Amintim, de asemenea, cele două lucrări pentru pian și orchestră: *Rapsodia spaniolă* opus 70 (1887), în care Albeniz utilizează teme din folclorul andaluz,[425] scrisă sub influența rapsodiilor lui Liszt, și *Concertul pentru pian și orchestră, în la minor*, opus 78 (1888), lucrări de o delicată inspirație, strălucire orchestrală și simț al arhitecturilor muzicale.

---

[420] A. Sagardia, op. cit., pag. 99—100.

[421] Collet H., *Albeniz et Granados*, Paris, 1926, pag. 162.

[422] Enrique Arbos a realizat o versiune orchestrală a suitei, sub această formă fiind frecvent întâlnită în repertoriul orchestrelor de pretutindeni.

[423] *Navarra* a fost dedicată celebrei pianiste Marguerite Long.

[424] A. Sagardia, op. cit., pag. 102.

[425] În anul 1910, George Enescu a realizat o transpunere orchestrală a *Rapsodiei spaniole*. Vezi și Ovidiu Varga, *Quo vadis musica? Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX*. Edit. Muzicală, București, 1981, pag. 219.

2. Creația de operă

Fără a avea valoarea, semnificațiile și originalitatea *Ibériilor*, creația de operă a lui Isaac Albeniz se înscrie ca o contribuție de seamă la îmbogățirea repertoriului teatrului liric spaniol de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Activitatea sa în domeniul operei a început la Londra unde, în 1892, la comanda făcută de *Lyric Theatre*, a compus opera *The Magic Opal* (Verigheta magică), o operă comică de tipul „grand", pe un libret de Artur Law, cu situații neverosimile dar care, prin umorul specific englezesc, ia asigurat succesul de public. Determinat de aceasta, *Lyric Theatre* i-a comandat o altă operă, *Henry Clifford* (1893), pe un libret de Millöker în care experiența dobândită i-a permis lui Albeniz crearea unei opere mai închegate, cu o muzică mai pregnantă, cu o mai mare forță de caracterizare a personajelor.

În perioada pariziană, Albeniz a creat operele : *San Antonio de la Florida* (1894), pe un libret de Eusebio Sierra „cu melodii viguroase și spontane, culoare locală, ambianță populară și o instrumentație bogată și strălucitoare" [426] și *Pepita Jimenez* (1895), după drama lui Valera, o operă ce, „cu toate că are influențe străine, poate fi însă considerată o producție națională coloristică, de susținută inspirație și sinceră" [427]. Acestora, Albeniz le-a mai adăugat ulterior opera *Merlin* (1901), scrisă în spiritul muzicii lui Wagner, care (ca și celelalte) a avut o viață destul de scurtă.

★

Pe drumul deschis de Albeniz — întemeietorul, de fapt, al culturii muzicale naționale spaniole moderne — a pășit mai tânărul său prieten Enrique GRANADOS (1867—1916) [428], creatorul unei muzici de aleasă profunzime, distincție și interiorizare romantică, unul dintre muzicienii poeți a cărui artă ne relevă un tezaur spaniol necunoscut până acum, pe care îl stilizează cu un imperceptibil rafinament. „Spre deosebire de Albeniz, Granados era un contemplativ, un senzitiv cu preferințe pentru culorile domoale ale paletei" [429] surprinzând latura intimă, duioasă, a naturii și vieții spaniole. În special stilul, mai exact culoarea folclorului

---

[426] A. Sagardia, op. cit., pag. 67.

[427] Ibid, pag. 78.

[428] Enrique Granados s-a născut la 27 iulie 1867, la Lérida. Studiază pianul, astfel că la doisprezece ani cunoaște un repertoriu amplu de lucrări. Primul concert public în 1886, după care urmează tentativa de a intra la Conservatorul din Paris, dar ratează din cauza îmbolnăvirii bruște. Rămâne totuși la Paris, unde studiază cu Beriot. Îl cunoaște pe compatriotul său Ricardo Vines. În 1889 se reîntoarce în Spania, stabilindu-se la Barcelona, unde studiază cu Pedrell. Susține concerte cu Thibault, cu Casals și este membru al Cvartetului *Crickboom*. Participă activ la viața muzicală în calitate de intepret și compozitor. În 1901 înființează Academia de muzică din Barcelona, ce azi îi poartă numele. Creator de mare prestigiu, Granados se face cunoscut prin lucrările sale, astfel că în 1916 este invitat la New-York pentru a-și reprezenta opera *Goyescas*, unde a obținut un succes imens. La întoarcere prin Anglia, între Folkestone și Dieppe în Marea Mânecii, un submarin german torpilează vasul Sussex pe care se afla Granados și soția sa, scufundându-l. Astfel a murit Granados, la 24 martie 1916.

[429] Radu Gheciu, *De Falla*, op. cit., pag. 24.

Cataloniei şi Castiliei din sud, cu acel *canto jondo* specific, cu vechile cântece andaluze, în stil *flamenco* practicat în diferitele *malaguenii* şi *sevillane*, l-a atras şi pe Granados, abordându-l şi redându-l ca un autentic creator.

Spre deosebire de alţii, „el — ne spune Pablo Casals — nu face niciodată apel la folclor ; temele sale au într-adevăr rezonanţe populare dar sunt o creaţie directă personală" [430], originală şi plină de farmec. Datorită unei particularităţi de structură intimă, Granados — sub raportul componenţei estetice — a fost un romantic de tipul lui Schubert [431], înclinat spre visare, spre lirism poetic, spre puritate. Aceasta este caracteristica esenţială a întregii sale creaţii ce cuprinde în primul rând lucrări dedicate pianului, opere, *tonadillas* [432], muzică de cameră şi orchestrală.

1. Creaţia pentru pian

„La început, ne spune Antonio Fernández-Cid, Granados crea mici opere pe gustul epocii. Muzică de salon. Polci, valsuri, nocturne, mazurci, capricii, studii. Ca titluri, nume de femei : *Casilda*, *Aurora*, *Amelia*, *Augustias*, *Maria* ... Roade servite spiritului uşor, amabil, legăturilor afectuoase, bucuros de a se fi putut simţi pe măsură. Muzică de salon : triluri, arabescuri, reverenţe, paşi de menuet, salturi de curtoazie, romantism." [433]

Din acest grup de lucrări fac parte : *Clotilde* (1884), o mazurcă în stilul lui Chopin, una din primele lucrări a lui Granados, *Cartas de amor* (Scrisori de dragoste) şi *Valses poeticas* (Valsuri poetice) (ambele din 1887), două suite pentru pian, prima dedicată viitoarei soţii, a doua, pianistului Joaquin Malats, *Minuetto de la Felicidad* (Menuetul fericirii), scrise într-un stil foarte chopinian, *Impresione de viaje* (Impresii de călătorie, 1888), o suită din care a realizat doar prima piesă, *Hacia Paris, ante tumba de Napoleon* (La Paris în faţa mormântului lui Napoleon), vădit influenţat de Liszt, *Seis marchas militares* (Şase marşuri militare) şi alte lucrări ce îl apropie pe compozitor de celebrele *Danzas espagñolas* (Dansuri spaniole, 1890), prima lucrare ce a avut darul să confirme calităţile şi capacitatea creatoare a unui excelent pianist.

Apărute în patru caiete de câte trei piese fiecare, fără denumiri, muzică pur şi simplu, *Dansurile spaniole* au fost primite de la început cu entuziasm, muzicieni de seamă ai timpului — interpreţi şi compozitori — impunându-le în viaţa de concert. Un ciclu romantic, tradiţionalist, de cea mai autentică factură, fără descoperiri spectaculare, ce se impune însă prin valoarea muzicii de mare rafinament şi pedanterie a realizării, în afara preocupărilor de a şoca prin spaniolisme, remarcabil prin modalităţile proprii de asimilare a particularităţilor folclorului şi de realizare a specificului naţional. Din ciclul ne reţin atenţia : primul dans, *Allegro*,

---

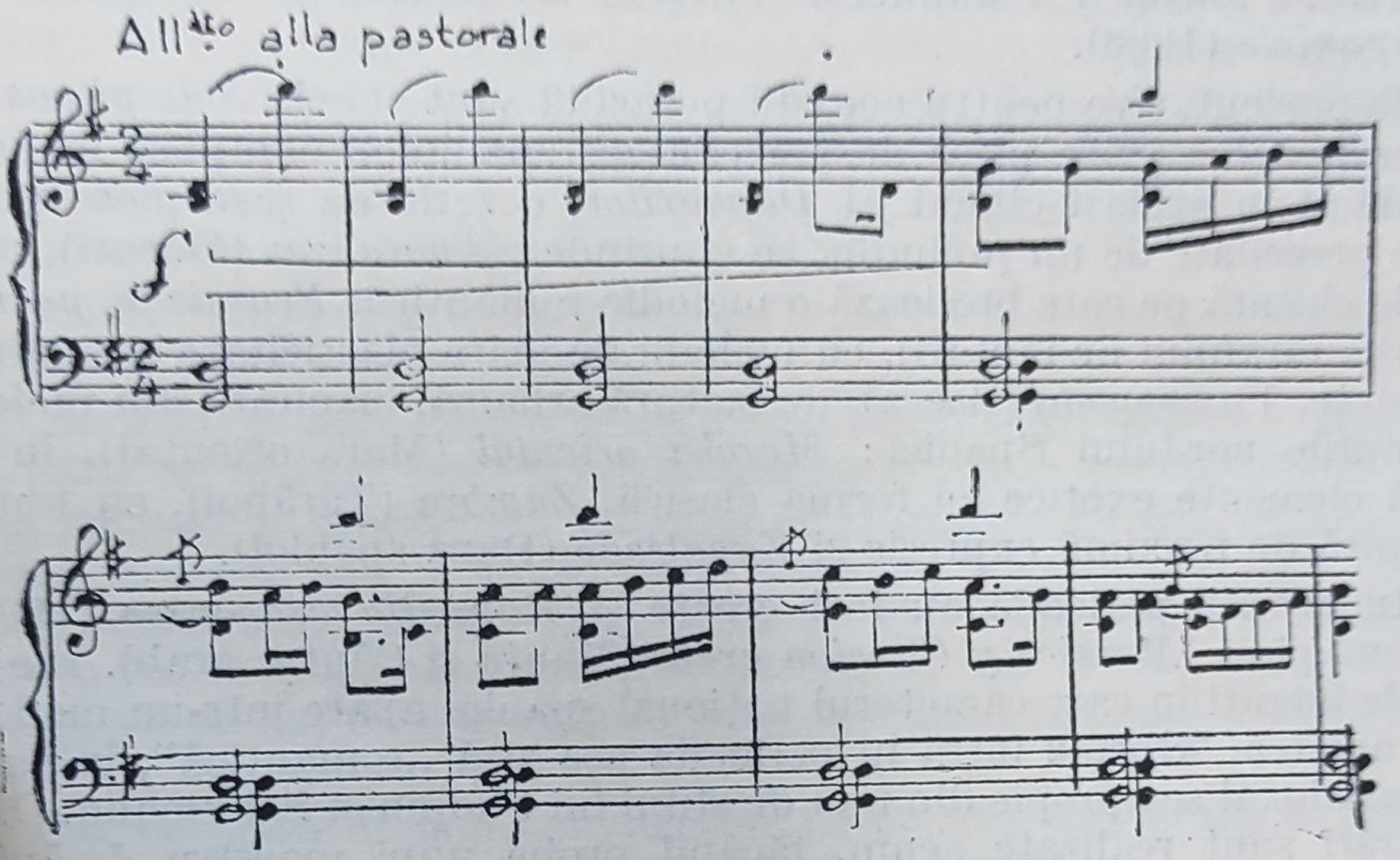
[430] J. M. a Corredor, op. cit., pag. 224.

[431] „Granados este Schubert-ul nostru, marele noastru poet", spune Pablo Casals. Vezi, J. M. a Corredor, op. cit., pag. 224.

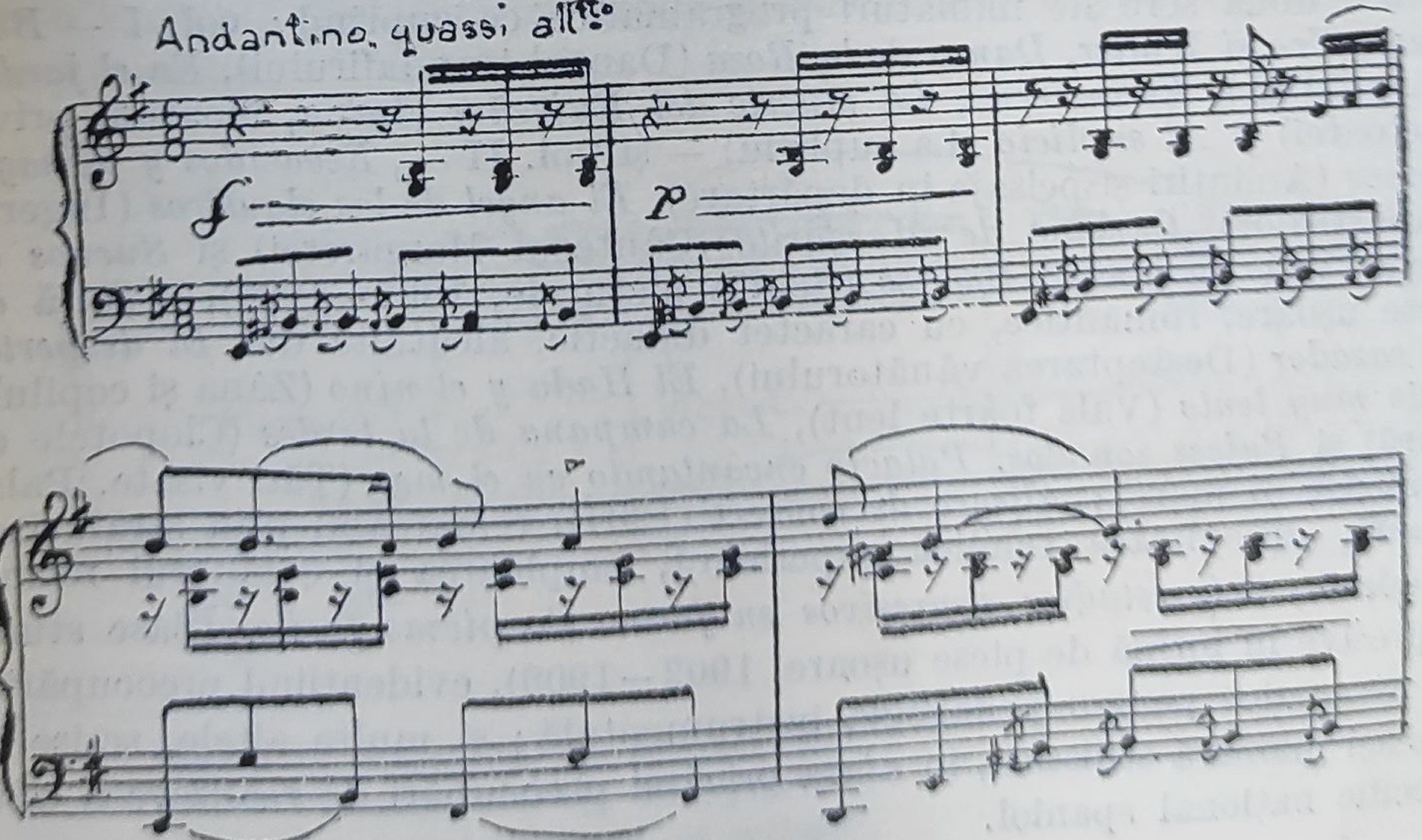
[432] Cântec pentru voce şi pian, corespunzător liedului.

[433] Antonio Fernández-Cid, *Granados*, op. cit., pag. 78.

ce alternează cu *Andante*, o clară formă de lied, un fel de menuet realizat în maniera de *tonadillas ;* al doilea, *Andante*, cu atmosfera sa exotică, remarcabil prin sugestia instrumentală de mare varietate timbrală, unul dintre cele mai populare dansuri ; al treilea, *Energico*, cu unisonurile ce alternează cu momente armonice și polifonice ; al patrulea, *Allegretto alla pastorale*, ce poartă subtitlul de *Villanesca* (atribuit ulterior), cu acea pedală de *re* în acut și *sol-re* în bas ;



al cincilea, *Andantino quasi allegretto*, de o mare profunzime în expresie, dans *Andaluza* cu o melodică simplă încadrată perfect în ABA-ul clasic, una dintre cele mai preferate pagini de către interpreți ;



al șaselea, *Allegretto poco a poco accelerando*, cu teme și ritmuri ce i-au adus
denumirea de *Rondala aragonesa* (Glumă aragoneză), cu splendida secțiune
centrală *Molto andante espressivo*, o *jota* de un farmec aparte ; al șaptelea,
Allegro airoso, o adevărată *Valenciana* cu ritmul și atmosfera de *jota* în
care se aude acompaniamentul de chitară ; al nouălea, *Molto allegro*, cu
factura sa acordică, cu structuri melodice binare încadrate pe ritm ternar ;
al unsprezecelea, *Largo a piacere*, cu melodia sa melismatică, orientală
în expresie, dureroasă ; al doisprezecelea cu tema sa populară, cea pe care,
mai târziu, a folosit-o și Manuel de Falla în *Montañesa* din ciclul său *Patru piese spaniole* (1908).

Reprezentative pentru această perioadă sunt și cele *Seis piezas sobre cantos españolas* (Șase piese despre cântece spaniole), compuse în aceeași perioadă și în același climat al *Dansurilor*, o serie de șase piese programatice precedate de un preludiu, ce cuprinde : *Anoranzas* (Doruri), cu ritmuri de chitară pe care brodează o melodie romantică, *Ecos de la parranda* (Ecourile tarafului de lăutari), cu melodii de mare plasticitate și modulații îndrăznețe, *Vascongada* (Basca), de factură arhaică, inspirată din melodiile și ritmurile nordului Spaniei ; *Marcha oriental* (Marș oriental), în care îmbină elemente exotice cu forma clasică, *Zambra* (Tărăboi), cu tema sa pregnantă de maximă expresie și *Zapateado* (Dans spaniol).

În aceeași perioadă au fost create și *Rapsodia aragonesa* (1901) și cele două piese *Moresca y Cancion arabe* (Maură și Cântec arab). Ele sunt ultimele lucrări în care caracterul național spaniol apare într-un mod cert. După acestea, Albeniz intră în perioada așa zisă „romantică", în care în mod paradoxal se apropie din nou de stilul lui Chopin și Schumann. O serie de lucrări sunt realizate acum, făcând proba unui maestru desăvârșit, muzica sa, ca o voce tonică, răsunând cu toată plenitudinea și vigoarea maturității sale. Astfel sunt : *Escenas romanticas* (Scene romantice, 1904—1907), o suită de piese diferite ca factură dar unitare ca limbaj, păstrând doar o tentă spaniolă ce transpare din *Mazurca*, *Berceuse*, *Allegretto* și *Allegro appassionato* ; *Escenas poeticas* (Scene poetice) dedicate fiicei sale Solita, două serii de miniaturi programatice ce cuprind : vol. I — *Berceuse*, *Eva și Walter*, *Danza de la Roza* (Dansul trandafirului), *En el jardin* (În grădină), *El invierno*, *La muerte del Ruiseñor* (Iarna, Moartea privighetoarei) și *Al suplicio* (La supliciu) — și vol. II —, *Recuerdos y peisages lejanos* (Amintiri și peisaje în depărtare), *El angel de los claustros* (Îngerul mănăstirilor), *Cancion de Margarita* (Cântecul Margaretei) și *Suenos de poeta* (Vise de poet) ; *Bocetos* (Schițe picturale, 1902—1906), o suită de piese ușoare, romantice, cu caracter didactic, alcătuită din *El despertar del cazador* (Deșteptarea vânătorului), *El Hada y el nino* (Zâna și copilul), *Vals muy lento* (Vals foarte lent), *La campana de la tardes* (Clopotele de seară) și *Paises sonados. Palacio encantando en el mar* (Țări visate. Palat fermecat în mare) ; *Allegro de concert* (1904), remarcabil prin strălucirea sonoră, dificultatea tehnică superioară, amploarea și echilibrul formei totodată ; *Seis estudios expresivos en forma de piezas faciles* (Șase studii expresive în formă de piese ușoare, 1902—1906), evidențiind preocupările lui Granados pentru pedagogia instrumentală ; și multe altele, scrise în aceeași manieră stilistică, în afara oricărei preocupări de realizare a unui specific național spaniol.

Cu toate acestea, perioada romantică a creației lui Granados, una dintre cele mai bogate, a reprezentat pentru compozitor o etapă de masive acumulări și s-a încheiat cu revenirea sa în matca tradițiilor culturale naționale, marcată de *Goyescas* — capodopera vieții sale, cea care l-a impus definitiv în galeria marilor creatori, așa cum s-a impus lucrarea însăși în galeria marilor capodopere pianistice ale muzicii universale.

Goyescas, după cum spune Granados, este o colecție de piese „de mare avânt și dificultate ...", pe care le-a compus ca urmare a faptului că era „... îndrăgostit de psihologia lui Goya, de paleta sa. De el și de ducesa de Alba : de a sa *Maja señora* (tabloul de Goya), de modelele sale, de certurile, amorurile și declarațiile sale de dragoste, de acel alb trandafiriu al obrajilor, contrastând cu dantele de mătase, de catifeaua neagră cu gaitane, de trupurile acelea cu talia zveltă, cu mâini de sidef și de iasomie, odihnindu-se pe o placă lustruită ..."[434]

Așadar, Goya și arta sa transpuși în muzică, de fapt un singur model inspirator : „Spania, eterna maja"[435].

Compuse în anii 1909 și 1910, cele șase tablouri muzicale grupate în două părți se disting prin precizia imaginilor, prin autenticitatea caracterului spaniol, a specificului național ce transpare nu din fluiditatea armoniilor savante sau a structurilor autentic folclorice, ci din expresia rafinată, metaforică, de revelație genuină. Mai mult decât în oricare altă lucrare a sa, în *Goyescas* Granados realizează una dintre cele mai ambițioase și, de ce nu, fericite sinteze între specificul național și tradiția universală.

Dar ce poate fi mai convingător decât *Goyescas* însăși cu subtitlul *Los majos enamorados* (Tineri eleganți îndrăgostiți) ?

Los Requiebros (Galanterii[436]), *Allegretto*, cu care debutează prima parte a ciclului, este plină de grație, de discreție și vervă totodată, realizate prin continua dialogare polifonică între cele două teme fundamentale, creându-se un joc al structurilor muzicale într-o măiestrită registrație și într-o susținută ambianță de grație și entuziasm, impuse de ritmul de *jota* și *tonadilla*.



[434] Antonio Fernández-Cid, op. cit., pag. 120.
[435] Antonio Fernández-Cid, op. cit., pag. 121.
[436] Aici cu sensul de drăgălășenii, de curtoazii.

Coloquio en la reja (Conversație la fereastră), *Andantino allegretto*, este un splendid duet de dragoste. Indicația „con sentimento amoroso”, desfășurarea calmă, arpegiile și acompaniamentul chitaristic creează ca- drul unei serenade și sugerează atmosfera de destăinuire intimă a celor doi îndrăgostiți.



De remarcat prezența în secțiunea *Allegretto airoso* (măs. 19, 21 și 23) a motivului inițial din *Los Requiebros*.

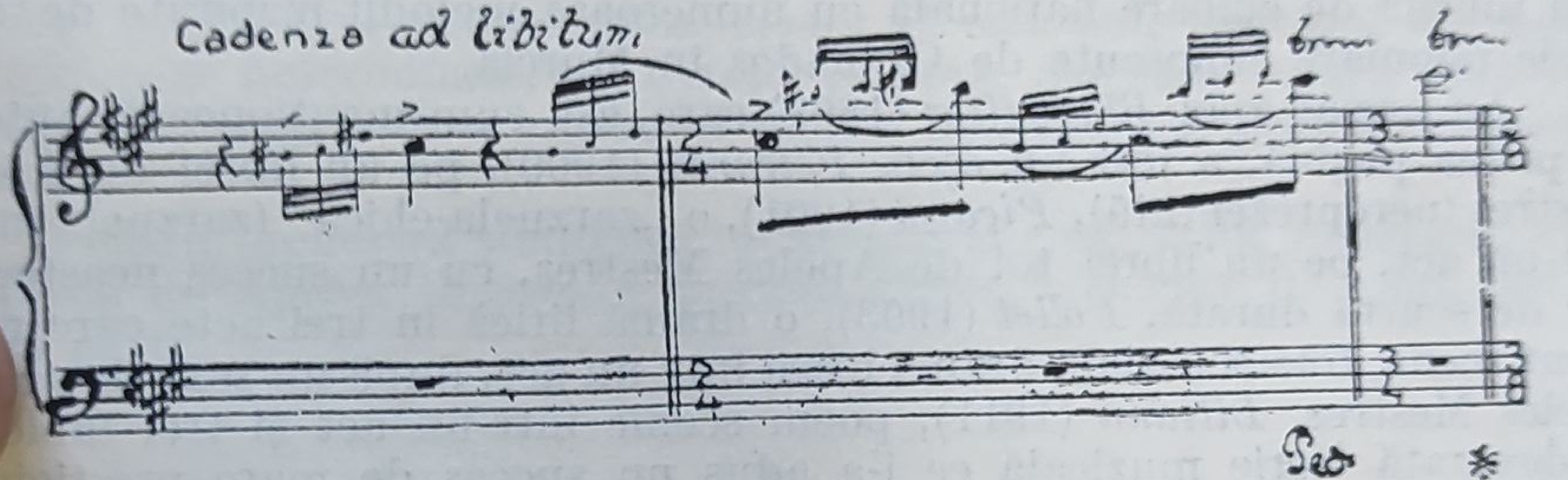
Cea de-a treia piesă, *El fandango de Candil* (Fandango-ul candelei) *Allegretto*, impune de la început ritmul de dans popular spaniol specific Asturiei, *fandango*, cu numeroase melodii de factură vocală a căror origine este tradiționala *tonadilla*. Apropierea de cântecul popular aici este vizibilă, fără însă a cita, Granados păstrându-și nealterat stilul și distincția compo- nistică.

Prima parte din *Goyescas* se încheie cu tabloul *Quejas, o la maja y el Ruiseñor* (Regrete, sau fata și privighetoarea) una dintre cele mai realizate pagini muzicale din întreaga creație a lui Granados.

Desfășurat în *Andante melancolico*, plin de nostalgie, de culoare, de atmosferă, acest tablou muzical singur putea să-l impună pe Granados drept compozitor romantic național spaniol. Este o adevărată scenă de basm : într-o noapte cu lună, *maja* (fecioara) cântă invocându-și iubitul dar ... îi răspunde *el Ruiseñor* (privighetoarea). De remarcat tonul cald „tonadillesc”, al melodiei de esență folclorică, recreată de compozitor”,



în dialog cu trilurile privighetoarei, care cunosc o amplă dezvoltare în *Cadenza ad libitum*.



A doua serie de deschide cu al cincilea tablou din ciclu *El amor y la muerte* (Dragostea şi moartea), *Animato e dramatico*, ce se impune prin dramatismul său accentuat. Este o baladă amplă, construită liber din mai multe secţiuni, cu numeroase indicaţii de interpretare, impresionantă prin amploarea sonorităţilor, prin expresia dureroasă („con molto espressione e con dolore"; „con sentimento di pieta"; „doloroso", ce culminează în final cu „muerte del majo", moartea flăcăului) şi, desigur, prin construcţia muzicală, un fel de recapitulare a temelor principale din tablourile anterioare (*Qoloquio* măs. 22, *Los Requiebros* măs. 38 şi *El Fandango* măs. 45 şi 64).

Animato e dramatico



Al șaselea tablou muzical, ultima *Goyescas*, este *Epilogo* de autentică factură chitaristică, de virtuozitate, cu elemente fantastice în program (serenada stafiei se încheie cu indicația : „Le spectre disparait pincant les cordes de sa guitare"[437]) subliniind și prin aceasta factura romantică a întregului ciclu.

2. Creația de operă

Ca și Albeniz, Enrique Granados a fost puternic atras de scenă, astfel că, după ce a scris muzica pentru *Miel de la Alcarria* (Miere din Alcarria) de dramaturgul popular José Felin y Codina, a creat opera *Maria del Carmen* (1896), o operă a cărei acțiune i-a permis compozitorului crearea unei muzici de culoare națională cu numeroase melodii inspirate de cântecele populare cunoscute de Granados în Murcia.

Au urmat apoi *Blancaflor* (1899) care, așa cum menționează autorul pe prima pagină, a fost un eșec, *Petrarca* (1900), pe un libret de Apeles Mestres (nereprezentată), *Picarol* (1901), o „zarzuela chica" (zarzuelă mică) într-un act, pe un libret tot de Apeles Mestres, cu un succes neașteptat dar de scurtă durată, *Follet* (1903), o dramă lirică în trei acte care nu a văzut scena, *Gaziel* (1906), dramă lirică într-un act, după un text de același Apeles Mestres, *Liliana* (1911), poem scenic într-un act și trei tablouri, o adevărată feerie muzicală ce i-a adus un succes de mare prestigiu și *Goyescas* (1914), operă creată pe baza colecției de piese pentru pian intitulată *Goyescas* sau *Los majos enamorados*, pe un libret de Fernando Periquet. Premiera operei a avut loc la 28 ianuarie 1916, la Metropolitan Opera din New York, prima și ultima reprezentație la care a participat compozitorul, pentru că la 24 martie, de la Londra în drum spre patrie, pe vaporul *Sussex* a fost victima naufragiului provocat de o torpilă germană, aducându-i sfârșitul și mormântul în adâncul apelor.

3. Miniatura vocală

Un loc aparte în creația lui Granados îl ocupă creația de miniaturi vocale, așa numitele *Tonadillas*, un fel de lieduri hispanice pe care le-a realizat într-o manieră personală și originală. Scrise „în stil antic", după cum a notat Granados pe partitură, *Tonadillas*-urile sale „sunt bucăți pline de farmec . . . în care . . . reia tradiția vechilor *tonadilleros*", dându-le o înveșmântare modernă, urmărind puritatea expresiei, realizând o adevărată colecție de melodii pentru voce și pian în cel mai pur stil spaniol. În *Tonadillas*, Granados realizează o foarte originală legătură între cântul vocal și cel pianistic, acesta din urmă creând un acompaniament de atmosferă specific chitarei. Din colecție se desprind ca realizări de excepție *El*

[437] „Spectrul dispare ciupind corzile chitarei sale".

majo discreto (Băiatul discret), una dintre cele mai populare piese din colecţie, remarcabilă prin virtuozitatea vocală şi prin sugestia instrumentală; *Maja dolorosa* (Fata întristată), de o mare forţă emoţională şi *El mirar de la maja* (Privirea fecioarei), cu acordica sa arpegiată, sugerând acompaniamentul chitarei.

Aceeaşi atmosferă spaniolă şi culoare antică degajă şi culegerea *Canciones amatorias* (Cântece de dragoste), având la bază versurile din *Cancioniero*[438] şi din textele lui Lope de Vega, Luis de Gongora ş.a. Aici însă, Granados romanticul lasă frâu liber lirismului său, realizând mai ales piese de atmosferă, hispanismul apărând mult mai diluat decât în *Tonadillas*.

*

În afară de lucrările pentru pian, opere şi miniaturi vocale, creaţia lui Granados mai cuprinde şi o serie de lucrări destinate formaţiilor camerale dintre care amintim: *Sonata pentru vioară şi pian*, *Sonata pentru violoncel şi pian*, *Trio pentru pian, vioară şi violoncel*, *Cvartetul de coarde*, toate rămase neterminate, un *Cvintet cu pian*, *Serenada pentru două viori şi pian*, *Romanţa pentru cvartet de coarde*, un *Madrigal pentru violoncel şi pian* ş.a.

Pentru orchestra simfonică, Granados a creat suita *Elisendra*, după un poem de Apeles Mestres şi poemul *Dante*, o lucrare de mare fast, în patru părţi.

PARTICULARITĂŢI STILISTICE

Apărută târziu la sfârşitul secolului al XIX-lea, în procesul diversificărilor stilistice şi al conceptelor de organizare sonoră, cultura muzicală naţională spaniolă, seducătoare prin ineditul frumuseţilor sale melodice şi ritmice, se înscrie printre cele mai originale contribuţii aduse la îmbogăţirea tezaurului muzical universal. Meritul, desigur, este al lui Isaac Albeniz şi Enrique Granados, care printr-o intuiţie superioară au făcut ca vocea Spaniei, a unei Spanii moderne, reînviată spiritual, să răsune din nou, distinct, în marele concert romantic european, indicând noi direcţii de continuare şi dezvoltare a muzicii spaniole contemporane.

Albeniz şi Granados. Două nume, doi poli ai muzicii spaniole moderne aflate la ceasul marilor împliniri: „primul, îndreptat prin fire spre realitate, aducând în muzică însăşi viaţa poporului, prezentul, celălalt înclinat spre visare, reconstituie o Spanie apusă, misterioasă, fermecătoare".[439] Amândoi legaţi prin mii de fire de solul, viaţa şi spiritualitatea spaniolă; primul, inspirându-se direct din structurile melodico-ritmice folclorice pe care le citează, le dezvoltă şi le recreează în acelaşi spirit, al doilea, un contemplativ romantic ce sugerează culoarea şi accentele specifice muzicii naţionale, de o manieră discretă, stilizată, rafinată.

---

[438] *Cancioniero*, o culegere de poezii lirice spaniole.

[439] Radu Gheciu, op. cit. pag. 25.

Albeniz și Granados. Doi pianiști de excepție, ale căror creații de excepție s-au înscris definitiv în marele repertoriu pianistic universal.

Lui Albeniz îi este caracteristică evoluția continuă; de la *Suita spaniolă* în care recreează sonor, descrie diverse provincii spaniole, la *Iberiile* sale și *Navarra*, drumul este constant suitor spre obținerea unor noi mijloace de expresie. Tehnica lui superioară, virtuozitatea pianistică au fost determinante în crearea unor lucrări în care, de multe ori, interpretarea se află vecină cu imposibilul. Dar totdeauna nimic din extravaganță, totul fiind determinat de contextul expresiv, „nimic de prisos, nimic inutil'' după cum spunea el.[440]

Pianul la Albeniz câștigă în amploare, în timbralitate, sună asemeni unei orchestre, sugerează voci, instrumente și ritmuri caracteristice. Scriitura sa pianistică este luxuriantă, plină de capcane ce nu pot fi depășite decât printr-o tehnică superioară și o perfectă cunoaștere și aprofundare a intențiilor compozitorului.

Lui Granados, din contră, îi sunt caracteristice sonoritățile estompate, tușeurile sale sunt moi, caline. Stilul său pianistic nu are spectaculozitate, iar evoluția sa este lentă și profundă; ea se observă nu atât în tehnică, cât și mai ales în expresie, în puritatea și strălucirea de cristal a muzicii sale. Granados nu se inspiră din folclor, el nu citează. Spaniolismul muzicii sale nu rezultă din imitarea folclorului; el plutește în muzica sa asemeni unei miresme și transpare discret din spiritul melodico-armonic, din intimitatea sentimentelor sale romantice, din însăși natura sa psihică, din sufletul lui de spaniol; pentru că, așa cum remarca Debussy „muzica sa ciudat de vie se menține ca acele parfumuri mai mult persistente decât puternice''[441]

Albeniz și Granados. Doi deschizători ai unui drum spaniol în muzica secolului al XX-lea, pe care au pornit mai tinerii lor contemporani, Manuel de Falla și Joaquin Turina, care prin arta lor vor da noi dimensiuni culturii muzicale naționale spaniole.

LISTA PRINCIPALELOR LUCRĂRI ALE COMPOZITORILOR SPANIOLI DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

ALBENIZ Isaac (1860–1909)

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul creării
—	*Marş militar* pentru pian	1882
—	*Suita maură* pentru pian	1882
12.	*Pavana-capriciu* pentru pian	1883
13.	*Barcarola* pentru pian	1883
25.	*Şase valsuri mici* pentru pian	1884
28.	*Sonata nr. 1* pentru pian	1884
—	*Serenada arabă* pentru pian	1885
40.	*Două studii de concert* pentru pian	1885
47.	*Suita spaniolă* pentru pian	1886
54.	*Suita veche nr. 1* pentru pian	1886
56.	*Studiu impromptu* pentru pian	1886
64.	*Suita veche nr. 2* pentru pian	1886
65.	*Şapte studii* pentru pian	1887
66.	*Şase mazurci de salon* pentru pian	1887
67.	*Rapsodia cubană* pentru pian	1887
68.	*Sonata nr. 3* pentru pian	1887
70.	*Rapsodia spaniolă* pentru pian şi orchestră	1887
71.	*Amintiri din călătorii*, suită pentru pian	1887
72.	*Sonata nr. 4* pentru pian	1887
—	*Suita veche Nr. 3* pentru pian	1887
—	*Şase dansuri spaniole*	1887
78.	*Concert în la minor* pentru pian şi orchestră	1887
80.	*Amintire*, mazurcă pentru pian	1887
81.	*Mazurca de salon*	1887
[illegible]	*Sonata nr. 5* pentru pian-menuet	1888
[illegible]	*Pavana* pentru pian	1888
[illegible]	*12 piese caracteristice* pentru pian	1888
[illegible]	*Suita spaniolă nr. 2*, pentru pian	1888
[illegible]	*Două mazurci de salon*	1889
101.	*Anotimpurile*, album de miniaturi pentru pian	1889
101.	*Vise (Barcarola, Scherzino, Cântec de dragoste)* pentru pian	1889
140.	*Patru mazurci* pentru pian	1889
164.	*Două dansuri spaniole (Jota aragonesa, Tango)* pentru pian	1890
165.	*Spania*, suită pentru pian	1890
170.	*Toamna*, vals pentru pian	1891
181.	*Serenada spaniolă* pentru pian	1891
—	*The Magic Opal* (Inelul magic), operă	1892
—	*Henry Clifford*, operă	1893
—	*San Antonio de la Florida*, operă	1904
202.	*Barcarola* pentru pian	1894
—	*Pepita Jimenez*, operă	1895
232.	*Cântece spaniole* pentru pian	1897
—	*Spania*, amintiri *(Preludiu, Asturias)*	1898
—	*Alhambra*	1898
—	*Almogavar*, rapsodie pentru orchestră	1899
—	*Catalonia*, suită pentru orchestră	1899

440 A. Sagardia, op. cit., pag. 98.

441 Ibid, pag. 23.

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul creării
—	*Merlin*, operă	1901
—	*Iberia* (Caietul 1)	1906
	(Caietele 2 și 3)	1907
	(Caietul 4)	1908
—	*Navarra* pentru pian	1908
—	*Azulejos* (Albăstrele) pentru pian (terminată de Enrique Granados)	1908

GRANADOS Enrique (1867–1916)[442]

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul creării
1.	*Clotilde*, mazurcă pentru pian	1884
2.	*Elvira*, mazurcă pentru pian	
3.	*Cartas de amor* (Scrisori de dragoste) pentru pian	1887
5.	*Valsuri poetice* pentru pian	
6.	*Vals de concert* pentru pian	
7.	*Vals tzigane* pentru pian	
8.	*Menuetul fericirii* pentru pian	
9.	*El amor de la Virgen* (Dragostea fecioarei) pentru pian	
10.	*Impresiones de viaje* (Impresii de călătorie) pentru pian	aprox. 1888
11.	*Șase marșuri militare* pentru pian	
12.	*Dansuri spaniole* pentru pian	1890
13.	*Miel de la Alcarria* (Miere din Alcarria), muzică de scenă	1893
14.	*Moresca y Cancion arabe* (Maură și cântec arab) pentru pian	
15.	*Trio pentru pian, vioară și violocel* (neterminat) aprox.	1894
16.	*Cvartet de coarde* (neterminat)	
17.	*Cvintet pentru cvartet de coarde și pian*	1895
18.	*Dansas para cantar y bailar* (Dansuri pentru a fi cântate și dansate)	
19.	*Piese despre cântecele populare spaniole* pentru pian	
20.	*Scene romantice* pentru pian	
21.	*Maria del Carmen*, operă	1898
22.	*Blancafor*, operă	1899
23.	*Petrarca*, operă	1900
24.	*Picarol*, operă	1901
25.	*Alegro de concert* pentru pian	1902
26.	*Follet*, operă	1903
27.	*Fantasia*, pentru pian	
28.	*Bocetos* (Schițe picturale) pentru pian	1902–1906
29.	*Povestiri pentru tineret*, pentru pian	1902–1906
30.	*Escenes infantiles* (Scene copilărești)	
31.	*Romeo și Julieta* pentru pian, dedicată lui Saint-Saëns	
32.	*Elisenda* pentru pian, dedicată lui Pablo Casals	
33.	*Peisaj* pentru pian	
34.	*Șase studii expresive în formă de piese ușoare*	1902–1906
35.	*Două impromptu-uri*	
36.	*Gazel*, operă	1906
37.	*Jacara*, dans pentru pian	1906
38.	*Sonata pentru vioară și pian* (neterminată)	

[442] Din cauza „dezordinii născute chiar din propria personalitate a muzicianului, căruia îi este mult mai ușor să compună opere noi, decât să dea celor vechi o sistematizare" (Antonio Fernandez-Cid, op. cit., pag. 119), este foarte dificil de a realiza cronologia creației lui Granados, multora dintre lucrări necunoscându-li-se anul când au fost compuse.

Nr. crt.	Denumirea lucrării	Anul creării
39.	*Sonata* pentru *violoncel și pian* (neterminată)	
40.	*Goyescas* pentru pian	1910
41.	*Romanța pentru cvartet de coarde*	
42.	*Serenada pentru două viori și pian*	
43.	*Trei preludii pentru vioară și pian*	
44.	*Madrigal pentru violoncel și pian*, dedicat lui P. Casals	
45.	*Scene religioase pentru vioară, orgă, pian și timpani*	
46.	*Liliana*, operă	1911
47.	*Tonadillas* pentru voce și pian	1913
48.	*Canciones amatorias* (Cântece sentimentale) pentru voce și pian	1913
49.	*Dante*, poem simfonic în patru părți	1914
50.	*Goyescas*, operă după tablourile create pentru pian	1915

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Angles, Higinio : *La musica española des de la edad media hastaneustros dias*, Biblioteca Central Barcelona, 1941.

Carol-Berard, V. : *Se souvenir d'Albeniz*. Paris, 1925.

Chase, G. : *The Music of Spain*, New-York, 1941.

Collet, H. : *Albeniz et Granados*. Paris, 1926.

Falla Manuel de : *Felipe Pedrell*. In Revue Musicale du 1.II. 1923.

Fernandez-Cid, Antonio : *Granados*. Editura Muzicală, București, 1970.

Laplane, Gabriel : *Albeniz*. Geneva, 1956.

Rostand, Claude : *Petit guide de piano*. Ed. le Bon plaisir, Librairie Plon, Paris, 1950.

Sagardia, A. : *Albeniz*. Editura Muzicală, București, 1971.

Salazar, Adolf : *La musica contemporanea en España*, 1930.

* : *La présance lointaine, Albeniz, Severak, Nompole, essai sur la mystère du charme de la musique*, Seuil, Paris, 1983.

Université d'Oxford : *Dictionaire encyclopédique de la musique*. Sous la direction de Denis Arnold (1983) Editions Robert Laffont, S. A. Paris, 1988.

Redactor : *VALENTINA SANDU-DEDIU*
Tehnoredactor : *GEORGE MĂGUREANU*
Corector : *MARIUS GEORGESCU*

Bun de tipar : august 1995   Coli de tipar : 26

Tiparul executat sub cda. 338, la
S. C. „UNIVERSUL" S. A., BUCUREȘTI